ŚWIAT FOTOGRAFII

20

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VI STYCZEŃ — LUTY 1951 R. NUMER 20

SPIS RZECZY:

A. D. GOŁOWNIA i E. A. JOFIS
Laureaci premii Stalinowskiej

Współczesna technika procesu fotograficznego

(Wszechzwiązkowe T-wo dla rozpowszechniania wiedzy politycznej i naukowej, Moskwa 1949)

WSTĘP

Fotografia radziecka jest najbardziej przodującą w świecie tak ze względu na swoje uzbrojenie techniczne i materialne, jak i ze względu na tematykę oraz treść prac fotograficznych, na poziom kultury wyobrażającej i kierunku ideowego.

Uchwały KC WKP(b) w kwestiach ideologicznych uzbroiły fotografię radziecką ideowo i politycznie, skierowały robotę fotografów radzieckich: korespondentów i portrecistów — na drogę czynnego udziału fotografii radzieckiej w budownictwie społeczeństwa komunistycznego, ku wyobrażeniu życia i pracy ludzi radzieckich.

Fotografia jako środek poglądowej agitacji i propagandy znajduje szerokie zastosowanie we wszystkich dziedzinach budownictwa gospodarczego pod postacią ilustracji fotograficznej w cechowej gazecie ściennej, w kronice fotograficznej, w artystycznych pracach fotograficznych mistrzów, umieszczanych w najlepszych wydaniach ilustrowanych. Wszystkie te prace przenika miłość do ludzi naszego kraju, pragnienie by pokazać poglądowo całe bogactwo życia ludu radzieckiego, budującego społeczeństwo komunistyczne. Przodującym i najliczniejszym oddziałem fotografów radzieckich są korespondenci fotograficzni, pracownicy kroniki fotograficznej.

Fotografia radziecka jest spadkobierczynią najlepszego, co było w fotografii rosyjskiej. A fotografia rosyjska rozwijała się drogą samodzielną i w odróżnieniu od fotografii zachodnioeuropejskiej i zwłaszcza amerykańskiej ustaliła się jako poważny czynnik kulturalny i społeczny. Śmiało rzec można, że właśnie rosyjscy fotogra-

fowie odkryli fotografię, jako nowy swoisty rodzaj sztuki. W pracach mistrzów rosyjskich ujawniły się te tendencje, jakie pozwoliły fotografii stać się siłą społeczną i kulturalną.

Fotografowie rosyjscy pierwsi pokazali możliwości artystyczne — wizerunkowe fotografii. Znakomity fotograf S. L. Lewickij (lata 1819—1898) pierwszy w świecie otrzymał w r. 1843 medal za zalety artystyczne swoich zdjęć pejzażowych Kaukazu. Dał on świetne portrety fotograficzne wybitnych działaczy rosyjskiej literatury i sztuki: Gogola, Gonczarowa, Turgieniewa, L. Tołstoja, Grigorowicza i Ostrowskiego.

Tacy wybitni mistrze fotografii jak A. O. Karelin (lata 1875—1939) i in. wysoko podnieśli fotografikę rosyjską. Związani z rosyjską społecznością postępową i będąc pod wpływem takich prądów artystycznych jak „pieredwiżnicy", rozwijali oni najlepsze możliwości fotografii, i nie tylko dali szereg świetnych prac portretowych znanych pisarzy i artystów rosyjskich, lecz także potrafili rozszerzyć znacznie granice zastosowania fotografii dla przedstawienia życia ludu — narodu rosyjskiego.

Skoro się mówi o rozwoju rodzajów w fotografii, wypada zaznaczyć, że fotografia prawie całkowicie wyparła malarstwo i rysunek w dziedzinie portretu rodzajowego, ilustrowanego reportażu i dokumentacji.

Jednocześnie stan fotografii krajów kapitalistycznych Zachodu i Ameryki świadczy o dalszej degradacji i rozkładzie „sztuki" burżuazyjnej. Najbardziej opracowane „teoretycznie" są tam takie napół pornograficzne „rodzaje", jak rodzaj „aktu" (obnażona natura) i „rodzaj plażowy", które umożliwiają wydawanie albumów pół pornograficznych ze zdjęciami kąpiących się kobiet, podpartych głębokimi rozważaniami co do „kompozycji". Fotograf — „teoretyk" amerykański Martensen wydaje „bogato ilustrowany" podręcznik, dotyczący zagadnień fotografii „obnażonej natury".

Prasa kapitalistyczna rozwija i taki rodzaj, jak fotoreportaż, ale nie ma ona na celu ścisłego przedstawienia rzeczywistości i pokazania życia ludu, lecz popularyzację gangsterstwa (kryminalistyki, bandytyzmu). Fotokorespondent amerykański, stosując się do dyrektyw swoich redakcyj, dąży do uzyskania tylko sensacyjnego zdjęcia katastrofy, pożaru lub zabójstwa. Jednakże amerykanie nie decydują się pokazywać cały ten galimatias czytelnikowi radzieckiemu. W piśmie „Ameryka", wydawnym w języku rosyjskim, starają się oni w celach propagandowych odzwierciadlić życie „społeczne", pokazując je rzekomo „objektywnie i dokumentarnie". Lecz to jest prawdziwa mieszanina egzotyki i fałszu. Zamiast oryginalnych dokumentów fotograficznych umieszcza się zdjęcia specjalnie organizowanych scen, których celem jest pokazać „rozkwit" amerykańskiego „trybu życia". Wszystko to pachnie reklamą handlową firm kapitalistycznych.

W istocie zdjęcia te są właśnie reklamą firmową trustów i monopoli.

„Wydawcy" pisma „Ameryka" nie wspominają o tym, że dla ogromnej części ludu amerykańskiego nie są dostępne ani chłodnie, ani kuchnie elektryczne, ani plaże. ani przejażdżki samochodowe po egzotycznych miejscowościach. Przeciętny amerykanin więcej „głosuje" na drogach, podróżując nie dla rozrywki, lecz w poszukiwaniu pracy, i nie w swojej zbytkownej limuzynie, lecz w przygodnej ciężarówce, jak to zgodnie z prawdą opowiadają w swoich utworach postępowi pisarze amerykańscy.

Tłum. Jan Sunderland

Inż. EUGENIUSZ SZMIDTGAL

O przestrzennej budowie obrazu

Obraz fotograficzny jest rzutem na płaszczyznę pewnego trójwymiarowego wycinka rzeczywistości. Ten fakt zrzutowania trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę, narzuca widzowi jako jedyny właściwy kierunek obserwowania obrazu, kierunek prostopadły do płaszczyzny fotogramu. Jeżeli patrzymy na obraz z kierunku innego, aniželi z prostopadłego, mniej więcej w jednakowym stopniu ulegają zniekształceniu wszystkie jego elementy, natomiast nie zmienia się ani wzajemne położenie, ani tym bardziej ilość tych elementów.

Tym się też różni w sposób istotny obraz od przestrzeni rzeczywistej, gdzie w razie zmiany punktu widzenia poszczególne elementy rzeczywistości nawzajem się zasłaniają i odsłaniają nie tracąc na realności swego wyglądu.

Położenie przestrzenne widza, a także kąt pod jakim on patrzy, przy oglądaniu rzeczywistej przestrzeni, również w istotny sposób decydują o zasięgu oglądanego wycinka. W przypadku płaskiego obrazu fotograficznego zakres jego jest ściśle ograniczony brzegami wzgl. ramą obrazu, toteż tu również widz nie ma możliwości wpływania na ten zakres.

W związku z powyższym dobór elementów wchodzących w skład obrazu, a także ich wzajemne przestrzenne rozmieszczenie zostają ustalone definitywnie przy ekspozycji negatywu i przy obcięciu brzegów pozytywu. Tym samym też nabierają wielkiego znaczenia dobór przestrzennych elementów obrazu i ich właściwe rozmieszczenie.

Przedmiotem obrazu może być jeden lub też większa ilość oddzielnych elementów. O ile obraz składa się z jednego elementu, jak np. twarzy ludzkiej w przypadku portretu, budowa przestrzenna obrazu jest ściśle określona anatomiczną budową tej twarzy i autor nie ma na nią wpływu. Nie umniejsza to oczywiście wpływu autora na cały szereg innych czynników stanowiących o kompozycji, technice i treści anegdotycznej obrazu.

Bardziej skomplikowanie przedstawia się sprawa budowy przestrzennej obrazu, złożonego z wielu elementów i to w rzeczywistości leżących częstokroć w różnych odległościach od objektywu kamery. W dziejach sztuki wiele już było wypowiedzi i sformułowań na ten temat; nie od rzeczy jednak będzie pokrótce przypomnieć ich treść i uzupełnić niektórymi poglądami autora.

Od płaskiego obrazu plastycznego, a więc także od obrazu fotograficznego wymagamy w pierwszym rzędzie by był dla siebie całością. Układ obrazu winien być taki, by nasza wyobraźnia i nasze oko nie szukały poza ramami obrazu jakichkolwiek elementów niewidocznych lecz zasugerowanych treścią i układem obrazu. Poza tym żądamy od dobrego obrazu rozmieszczenia jego elementów w porządku hierarchicznym, przy czym hierarchia położenia powinna harmonizować z hierarchią treści.

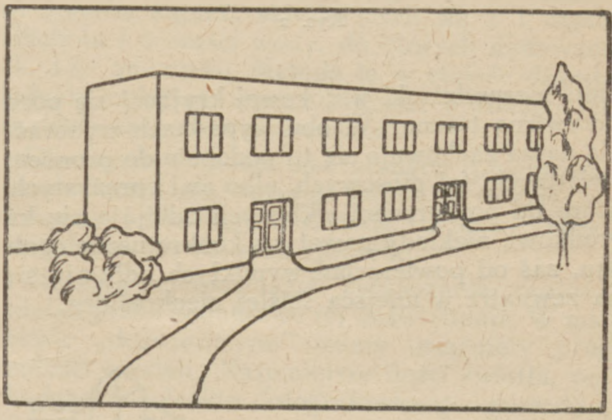
Te dwa na pozór proste założenia kompozycyjne, na ogół dość oczywiste i powszechnie uznawane przez wszystkie te kierunki artystyczne, jakie wogóle liczą się z kompozycją, w realizacji swej jednak mogą nasuwać pewne wątpliwości.

Wybieganiu wyobraźni widza poza ramy obrazu zapobiega się w pierwszym rzędzie przez dośrodkowe ustawienie wszelkich elementów jednokierunkowych. Jeśli np. na brzegu fotogramu umieszczony jest profil człowieka zwrócony twarzą ku środkowi obrazu przedmiot zainteresowania tego człowieka pokrywa się z przedmiotem zainteresowania widza i leży wewnątrz ram obrazu; niczego też poza ramami nie szukamy. Jeśli jednak ustawimy ten profil twarzą ku ramie obrazu, ustawienie to sugeruje nam, że skoro człowiek w tym kierunku patrzy, musi się tam znajdować coś ważnego, czego nie ma na obrazie. Sugestia ta odrywa uwagę widza od treści obrazu i zakłóca harmonię dzieła.

Przeważająca większość obrazów jest też tak budowana, że elementy o charakterze jednokierunkowym zwrócone są frontem ku środkowi, a jedynie dla uzyskania zupełnie określonych efektów stosowane bywa ustawienie inne. Np. w znanym obrazie olejnym Chełmońskiego „Kuropatwy" stadko skulonych ptaków właśnie wybiegające poza ramy ma za zadanie podnosić sugestywność obrazu bezlitosnej zimy.

Elementy dwukierunkowe, a więc mocne linie proste poprowadzone od środka obrazu aż do jego obrzeża, wyprowadzają w pewnej mierze zainteresowania widza poza ramy. Dotyczy to częstokroć płaskiego brzegu wody, linii horyzontu itp. Toteż linia taka, jeżeli jest naprawdę ważkim elementem wizualnym obrazu, wymaga zamknięcia przed dojściem do ramy obrazu, najlepiej przy pomocy jakiejś plamy. To samo dotyczy tym bardziej mocnego zespołu linii równoległych.

Dwie linie proste równoległe o niewielkim wzajemnym nachyleniu, są już elementem jednokierunkowym, i to zwróconym konkretnie w kierunku zbieżności. Toteż zespół linii zbieżnych ku środkowi obrazu wogóle nie wymaga zamknięcia. Zespół linii zbieżnych na zewnątrz szczególnie mocno wyprowadza wyobraźnię widza poza ramy, toteż bezwzględnie wymaga zamknięcia jakąś plamą przed dojściem do brzegów obrazu (Rys. 1).



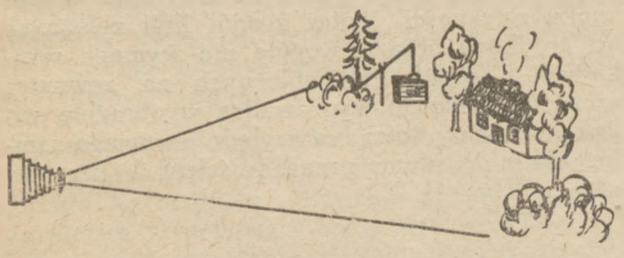
Rys. 1

Należy zaznaczyć, że elementy dwukierunkowe — mocne linie poprowadzone od środka obrazu ku dolnemu brzegowi wyjątkowo nie wyprowadzają wyobraźni widza poza ramy obrazu i nie każą tam szukać żadnych niedopowiedzianych elementów, bo właśnie w tym miejscu widz podświadomie umieszcza siebie.

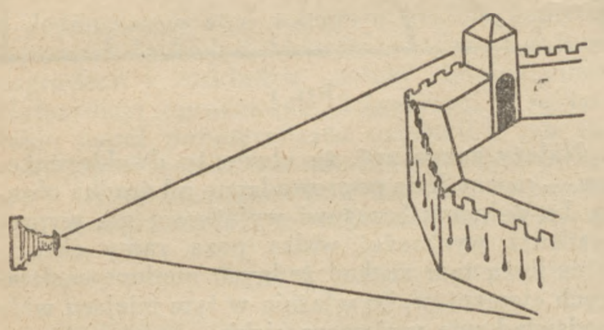
Okazuje się jednak, że nie tylko kierunkowe elementy potrafią wyprowadzać zainteresowania widza poza ramy obrazu; ten sam niepożądany efekt może powodować także niewłaściwa konfiguracja przestrzenna wycinka rzeczywistości, przedstawionego na obrazie.

W szczególności uwaga widza koncentruje się w środku obrazu i nie ma skłonności do wybiegania poza ramy w przypadku wklęsłej konfiguracji motywu. Taka wklęsła konfiguracja cechuje się tym, że elementy znajdujące się na skraju wycinka, są mniej oddalone od stanowiska fotografującego, aniżeli elementy środkowe. Przykład takiej wklęsłej konfiguracji przestrzennej motywu ilustruje nam rys. 2. Odwrotnie w przypadku konfiguracji wypukłej (rys. 3,) wyobraźnia widza skłonna jest do szukania poza ramami obrazu różnych elementów niedopowiedzianych.

Jest to zresztą w zupełności zgodne z wrażeniami, jakich doznaje człowiek znalazłszy się wobec konfiguracyj wklęsłych i wypukłych w naturze. Znajdując się np. przed pałacem pod blachą na dziedzińcu otoczonym murami, od razu zdajemy sobie sprawę, że poza widocznymi dla nas przedmiotami niczego więcej na podwórzu nie ma. Natomiast idąc górską ścieżką na wypukłym zboczu podświadomie wypatrujemy jakiejś niespodzianki widokowej kryjącej się poza krzywizną terenu. W obu wypadkach wyobraźnia nasza zachowuje się tu podobnie do promieni świetlnych, fal głosowych, albo ciał sprężystych, które od powierzchni wklęsłych odbijają się ku środkowi, niekiedy nawet ku konkretnemu ognisku, zaś od powierzchni wypukłych odbijają się na zewnątrz w miejsca ściślej nieokreślone.



Rys. 2



Rys. 3

Tę wklęsłą konfigurację motywu, dla skoncentrowania uwagi widza w środku obrazu, stosujemy znacznie częściej, aniżeli sobie z tego zdajemy sprawę. Wszelkie bliskie przedmioty przednioplanowe, umieszczone przy brzegach obrazu, winietujące gałęzie drzew na niebie, to wszystko są środki powszechnie stosowane i mające na celu właśnie wklęsłe ukształtowanie motywu przez dodanie mu obrzeża leżącego bliżej kamery, aniżeli główne elementy zgrupowane w środku. Na tej samej zasadzie jest też od wieków budowana scena i zespół dekoracyj teatralnych, gdzie właśnie przednioplanowe boczne elementy dekoracji współdziałają z brzegami sceny i koncentrują zainteresowanie widza w środku sceny przez wklęsłe jej ukształtowanie Również boczne skrzydła wielu budowli — Pałacu pod Blachą, Wilanowskiego i innych mają na celu skoncentrowanie uwagi widza na głównym pawilonie środkowym.

W praktyce fotograficznej dobieranie właściwego wycinka negatywu, poprawnego pod względem kompozycji, sprowadza się w wielu wypadkach po prostu do dobrania wycinka o wyraźnie wklęsłym ukształtowaniu.

W ten sposób mniej więcej rzecz się przedstawia, jeżeli poszczególne istotne elementy wycinka znajdują się na oddzielnych promieniach widzenia, czyli nawzajem się nie zasłaniają.

Bardziej skomplikowana jest sprawa, jeżeli elementy nawzajem się zasłaniają, czyli jedne stanowią tło dla innych. Taki przypadek mamy zawsze, ilekroć główny element obrazu ukazuje się na tle, mającym własną treść i częściowo to tło przesłania.

W naturze nam taka konfiguracja najczęściej nie przeszkadza dzięki stereoskopowemu funkcjonowaniu naszego aparatu wzrokowego, który potrafi oceniać rzeczywiste odległości. W obrazie taka konfiguracja może już dawać efekty o tyle niepożądane, że tło bogate w treść dla naszego oka samo zajmuje miejsce w płaszczyźnie papieru pozytywowego. Skutkiem tego główne elementy obrazu leżące pomiędzy tym tłem a stanowiskiem widza zostają pozornie wypchnięte do przodu p r z e d płaszczyzną papieru pozytywowego. W wypadku tym obraz uzyskuje dla naszego oka niekorzystną konfigurację wypukłą i nie mieści się w ramach.

Sposób przeciwdziałania powyższemu jest bardzo nieskomplikowany i znany każdemu z Czytelników; po prostu plan dalszy, na tle którego ukazują się główne elementy obrazu, musi być zdecydowanie uboższy w treść, aniżeli element główny. A więc np. jeżeli robimy portret, to na tle gładkiej ściany lub czystego nieba, a nie na tle Giewontu. Jeżeli zaś tło wbrew naszym intencjom mimo wszystko ma zbyt bogatą treść, niezbędnym warunkiem uzyskania w obrazie poprawnej budowy przestrzennej jest sztuczne stłumienie nadmiaru treści tła. Najskuteczniej prowadzi do tego celu nieostre oddanie tła. Specjalnie w plenerach poza zmniejszeniem ostrości gadatliwość tła daje się temperować w pewnej mierze także z pomocą perspektywy powietrznej, która oddaje elementy dalsze w walorach bledszych, aniżeli bliskie.

Cała sztuka przestrzennej budowy obrazu wieloplanowego polega na tym, by pozbawione ostrości były tylko te części obrazu, które są bezpośrednim tłem dla elementów głównych. Elementy podrzędne przylegające do brzegów obrazu zarówno pionowych, jako też i poziomych, powinne być tak samo ostre jak element główny i utrzymane w pełnym natężeniu walorów, właśnie po to, by tą drogą sugerowały swoją bliskość w stosunku do widza i wklęsłą konfigurację wycinka.

Na zakończenie wypada jeszcze wymienić chyba najcięższy grzech, jaki bywa czyniony w zakresie budowy przestrzennej obrazu. Jest nim nasadzenie elementu podrzędnej wagi na element główny, a więc umieszczenie go pomiędzy głównym elementem a naszym okiem na promieniu widzenia. Tak umieszczony element podrzędny odcina widza od elementu głównego, sam urasta sytuacyjnie do roli elementu głównego, osłabia tym samym wymowę anegdotyczną obrazu, no i oczywiście zupełnie dezorganizuje konfigurację przestrzenną wyłażąc przed ramy obrazu.

SZNAJDER JERZY

Nowe metody doczulania emulsji światłoczułych

Mimo stałego podnoszenia czułości materiałów fotograficznych przez fabryki, zagadnienie indywidualnego doczulania emulsji nigdy nie traci na aktualności. Metody doczulania, jeżeli nie zyskują szerszego zastosowania, to w każdym razie budzą zawsze znaczne zainteresowanie.

Prace lat ostatnich dały kilka ciekawych metod, z którymi warto się zapoznać.

Pod nazwą doczulania, czyli tzw. hypersensybilizacji, rozumiemy procesy prowadzące do zwiększenia czułości ogólnej materiałów negatywowych, drogą indywidualnej obróbki danego materiału. W warunkach pracowni amatorskiej, za pomocą często nawet dosyć prostych zabiegów. udaje się podnieść kilkakrotnie czułość standartowych, rynkowych błon, czy płyt fotograficznych.

Dawniejsze metody doczulania wymagały naogół zabiegów dosyć skomplikowanych; np. z reguły należało suszyć błony, czy płyty bezpośrednio po samym procesie doczulania, co w warunkach ciemni amatorskiej jest dosyć trudne do wykonania. Metody te zalecały doczulanie na krótko przed dokonaniem zdjęcia. W wyniku otrzymywano zwiększenie czułości stosunkowo niewielkie i krótkotrwałe.

Najpopularniejszą metodą było stosowanie kąpieli, zawierającej amoniakalny roztwór chlorku srebra. Zasadniczy roztwór zapasowy, używany w tej metodzie, przygotowywano rozpuszczając 0,6 grama świeżo strąconego chlorku srebra*) w 100 cm³ amoniaku. Kąpiel doczulającą sporządzano z roztworu zapasowego, biorąc każdorazowo 20 cm³ roztworu na 500 cm wody destylowanej. Czas kąpieli — przy 15° C., wynosił 3 minuty. Błonę doczuloną przenoszono następnie na przeciąg 3 minut do kąpieli, składającej się z 1 części alkoholu i 3 części wody, po czym suszono w ciągu możliwie jak najkrótszego czasu.

Oczywiście wszystkie opisane czynności, począwszy od wytrącania osadu chlorku srebra, wykonywane musiały być w ciemni. Otrzymywano około 100% wzrostu czułości emulsji. Trwałość doczulania wynosiła jedynie kilka dni.

Metodą stosunkowo prostszą było doczulanie za pomocą kąpieli, składających się z 1 części alkoholu i 3 części wody, do których dodawano ok. 3% amoniaku. Metoda ta w efekcie dawała jednak mniejszy wzrost czułości i dlatego nie znalazła szerszego zastosowania.

Dla emulsji panchromatycznych przeprowadzono doczulanie, stosując kąpiel w wodzie destylowanej i następnie szybkie suszenie. Efekt doczulenia był również niewielki.

Ciekawą metodą jest zwiększanie czułości emulsji przez dodatkowe jej doświetlanie. W materiale „doświetlonym" mamy osiągnięty próg czułości emulsji. Najmniejsze ilości światła, pochodzące z obiektu fotografowanego, powodują widoczny już wzrost zaczernienia — w efekcie otrzymujemy więc podniesienie czułości. Oczywiście ustalenie koniecznego czasu doświetlenia emulsji w praktyce nie jest proste.

Pierwszą metodą doczulania, która zyskała większe uznanie, jest metoda polegająca na doczulaniu parami rtęci. Metoda ta, przewagę swą nad dotychczas wymienionymi, zawdzięcza zarówno prostocie jak i temu, że doczulanie może być przeprowadzane również po dokonaniu zdjęcia. Wymagany kontakt materiału doczulanego z parami rtęci osiąga się przez umieszczenie go na pewien czas w zamkniętym naczyniu, na dnie którego rozlane jest nieco rtęci. Dla błon zwojowych najwygodniej do tego celu stosować koreks, w którym błona jest normalnie nawinięta na bębnie. Rtęć w ilości około 1 g. najlepiej jest umieścić na wklęsłym szkiełku, nakrętce od pasty do zębów lub tp.

Doczulać można również materiały opakowane np. błony w rolkach. W tym wypadku należy jedynie usunąć z opakowania staniol i czas doczulania odpowiednio przedłużyć. Dla błon rozwiniętych wystarcza doczulanie w ciągu około 2 dni. Dla materiałów opakowanych czas doczulania zależy od rodzaju pakowania.

Metoda rtęciowa daje około dwukrotny wzrost czułości, a trwałość doczulenia dochodzi do 4-ch tygodni. Nie powoduje ona wzrostu ziarna, ani zmian gradacji i barwoczułości. Nie wykazuje

---

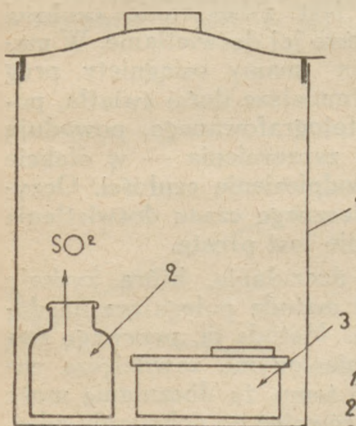
*) Dla otrzymania 0,6 gr chlorku srebra należy wziąść około 0,8 gr azotanu srebra, rozpuścić go w wodzie i dodawać kwas solny kroplami, tak długo, aż przestanie się wydzielać osad. Wytrącony osad stanowi chlorek srebra, który przed dalszym użyciem należy starannie przemyć wodą.

skłonności do powstawania zadymienia, z czym naogół trzeba się liczyć przy innych metodach doczulania.

Do najciekawszych metod ostatnio opublikowanych należy metoda doczulania za pomocą gazowego dwutlenku siarki (SO_2) oraz doczulanie w kąpieli, zawierającej nadboran sodu ($NaBO_3 + 4 H_2O$).

W majowym numerze „Photo Cinéma" z 1950 roku, H. Aberdam dokładnie opisuje metodę doczulania, polegającą na stosowaniu dwutlenku siarki. Praca ta, jak podaje autor, sprawdzona była przez D. Bertrand'a w Instytucie Pasteur'a. Rezultaty osiągnięte na tej drodze pozwalają przypuszczać, że jest ona dalszym krokiem postępu w dziedzinie doczulania.

Wg H. Aberdam'a doczulanie przeprowadza się w dużym ok. 10 litrowym naczyniu szklanym (wzgl. emaliowanym), zaopatrzonym w szczelną pokrywę. Do naczynia tego wstawia się słoik z szeroką szyją, zawierający mieszaninę związków wydzielających dwutlenek siarki, oraz umieszcza się błonę, którą mamy zamiar uczulić*). Następnie naczynie zamyka się szczelnie, ewentualnie oklejając gipsem miejsca przytknięcia pokrywy. Gazowy dwutlenek siarki, wywiązujący się w słoiku, wypełnia całe naczynie. Błonę — w celu doczulenia — pozostawia się w atmosferze gazu od 2 do 24 godzin. Zależnie od stopnia doczulenia, jaki chcemy otrzymać.



1. Naczynie szklane 10l.
2. Słój z szeroką szyją
3. Koreks

Z pośród kilku przepisów na substancję, wydzielającą dwutlenek siarki, najcelowsze wydaje się stosowanie następujących mieszanin:

10 cm³ kw. octowego (100%) w 40 cm³ wody
+ 10 gr kwaśnego siarczynu sodu w 50 cm wody

lub 20 gr tiosiarczanu sodu krystalicznego
+ 50 cm³ kwasu solnego 1:4 (1 cz. kwasu stężonego + 4 cz. wody).

Ilości podane, przewidziane są na doczulanie trwające 24 godziny. W wypadku doczulania dwugodzinnego podane proporcje można zmniejszyć o 50%.

H. Aberdam przeprowadził dokładne badania opisanej metody, zmieniając zarówno czas trwania procesu, jak i rodzaje materiałów doczulanych. Wyniki jego badan porównane były z podobną pracą L. Vining,a, wykonaną uprzednio w Anglii. Ustalono optymalne warunki doczulania i wyciągnięto wspólne wnioski.

L. Vining proces doczulania przeprowadził w 24 godz. Czas ten został przez H. Aberdama skrócony do 2 godzin. Ustalono, że w wypadku doczulania 24-rogodzinnego otrzymuje się wzrost czułości rzędu 300—700%, przy czym zwiększenie czułości jest większe dla słabych naświetleń (w cieniach). Doczulanie w ciągu 2 godzin daje podwyższenie czułości ok. 300—500% i w tym wypadku wzrost czułości nie zależy od oświetlenia. Doczulenie, trwające 24 godziny, wymaga przedłużenia czasu wywoływania ok. 130—150%, podczas gdy przy czasie 2 godzin wystarcza przedłużenie wywoływania 100%. Dłuższy czas doczulania wpływa na zmniejszenie kontrastów negatywu.

Ogólnie można przyjąć, że doczulanie za pomocą opisanej metody, prowadzi do niewielkiej zmiany barwoczułości na korzyść światła o większej długości fali. Daje się zauważyć większy wzrost czułości dla światła czerwonego i żółtego, niż dla zielonego i niebieskiego.

H. Aberdam podaje kilka przykładów, ilustrujących rezultaty doczulenia opisaną metodą. Np. krajobraz z ciemnym pierwszym planem, przy bezchmurnym niebie, o godz. 9-tej rano, w końcu marca, eksponowano na 1/1000 sekundy na błonach wysokoczułych przy f : 16. Otrzymano negatyw prawidłowy. Wg autora odpowiada to czułości 30—31°/DIN. Wzrost czułości wynosi ok. 7—8°/DIN. Podobne wyniki otrzymano przy świetle sztucznym. Przedmiot oświetlony świecznikiem, składającym się z 6-ciu lamp po 32 watt każda, naświetlono 1/25—1/100 sek. przy f : 1,5.

Opisana metoda doczulania daje bardzo szerokie możliwości przy dokonywaniu zdjęć w trudnych warunkach oświetleniowych. Pozwala np. stosować w wielu wypadkach obiektyw o sile światła 1 : 2,8 lub 1 : 3,5, które posiadają z reguły wysoką korekcję i dużą głębię ostrości, zamiast b. drogich i gorszych pod tym względem obiektywów 1 : 1,5.

W wypadku gdy idzie o uzyskanie negatywów o specjalnie drobnym ziarnie, nawet w trudnych warunkach oświetleniowych, metoda ta pozwala stosować błony drobnoziarniste, które są zawsze mniej czułe. Dzięki doczuleniu podniesiona zo-

*) Błonę najwygodniej jest wstawić wraz z koreksem, w którym nawijamy ją normalnie na bęben. Z koreksu wyjmujemy jedynie uchwyt, służący do obracania bębna, aby gazom ułatwić dostęp do wnętrza.

staje czułość błony, przy jednoczesnym zachowaniu drobnego ziarna. W ten sposób, stosując np. drobnoziarnistą błonę „Kodaka" Panatomic X — można uzyskać czułość Panatomic XX z jednoczesnym utrzymaniem ziarna charakterystycznego dla błony wyjściowej.

Podobnie, dążąc do negatywu drobnoziarnistego — można użyć błony wysokoczułej, a więc posiadającej z reguły grube ziarno i zastosować wywoływanie drobnoziarniste (które wymaga obfitego naświetlania błony).

Całkiem specyficzny efekt można osiągnąć, stosując przy długotrwałym doczulaniu (w ciągu 24 godzin) błony super drobnoziarniste — reprodukcyjne. Błony te — ze względu na niewielką czułość i dużą kontrastowość, mają w zasadzie ograniczony zakres działania i stosowane są prawie wyłącznie do reprodukcji dokumentów. Doczulenie za pomocą dwutlenku siarki, trwające 24 godziny powoduje zmianę gradacji (z gamma 2—3 do gamma 1) oraz wzrost czułości (z 6—7°/DIN do 15—16°/DIN) — co zbliża doczuloną błonę do własności błony Panatomic X. H. Aberdam na tego rodzaju błonie („Kodaka" — „Microfilm") po doczuleniu w pogodny dzień marcowy stosował ekspozycje 1/500 sek. przy f : 2,8.

Metoda doczulania za pomocą dwutlenku siarki jest stosunkowo prosta, wymaga jednak pewnej wprawy zwłaszcza, że wydzielający się w czasie procesu dwutlenek siarki posiada przykrą, drażniącą woń. Bardziej zachęcająco przedstawia się druga nowoczesna metoda doczulania — metoda nadboranowa.

Pierwsze prace nad tą metodą wykonano w latach ostatnich w USA w laboratorium „Kodaka". Opublikowane one zostały przez Vansel'owa, Quircka i Leermakers'a we wrześniowym numerze „Phot-Soc. Amer. J." z 1948 r. Badacze ci zalecali stosowanie 1% roztworu nadboranu sodu. Kąpiel tę stosowano po dokonaniu zdjęć, bezpośrednio przed wywołaniem. W jednej z modyfikacji wym. metody zastosowano roztwór o stężeniu 0,2%, przy czym kąpiel powtarzano kilkakrotnie, susząc błony po każdym moczeniu.

Czerwcowy numer „Photo Revue" z 1950 r. zamieszcza artykuł H. Aberdam'a, który metodę tę celowo modyfikuje. Autor zaleca jako optymalne stężenie roztworu nadboranu — roztwór 3%. Jako istotne podkreśla ścisłe przestrzeganie czasu kąpieli. Najlepsze wyniki osiąga się trzymając błonę w nadboranie dokładnie 30 sek., po czym bez płukania, jedynie po odczekaniu, aby błona obciekła, przenosi się ją do wywoływacza, dla przeprowadzenia normalnego procesu wywoływania. Ważne jest szybkie zanurzenie błony w kąpieli doczulającej, gwarantujące równomierne zwilżenie emulsji. Równie ważne jest nagłe przerwanie kąpieli po ściśle określonym czasie, gdyż krótkie nawet przedłużenie czasu zanurzenia błony w nadboranie prowadzi do zadymienia. Z tych względów najwygodniej jest operować dwoma jednakowymi koreksami, co umożliwia przekładanie błony z jednej kąpieli do drugiej wraz z bębnem, na którym błona doczulana jest na stałe nawinięta.

Metoda nadboranowa daje wzrost czułości, wahający się w granicach od 100—300%. Największy wzrost czułości daje się zauważyć w strefie niedoświetleń. Jako przykład efektu doczulania autor podaje zdjęcia architektury nad rzeką, wykonane w pogodny dzień marcowy (godz. 9 rano), błony wysokoczułe („Kodak" Panatomic XX), f : 22, czas naświetlania 1/1000. Na negatywie cienie dobrze wyrobione. Znać detale w partiach oświetlonych jedynie światłem pośrednim. Wg autora odpowiada to czułości 43—44° Scheinera. Opisana metoda nie wymaga przedłużenia czasu wywoływania. Powoduje niewielki wzrost ziarna, lekkie zmniejszenie kontrastów, oraz pewne zmiany barwoczułości, podobne jak przy doczulaniu przy pomocy dwutlenku siarki.

Doczulanie za pomocą nadboranu sodu jest — jak widać — proste i daje ciekawe, efektowne rezultaty. Słabą stroną tej metody jest duża skłonność do tworzenia zadymień, szczególnie przy niewielkim nawet przedłużeniu czasu kąpieli. Z chemicznego punktu widzenia działanie nadboranu sodu sprowadza się do działania wody utlenionej, która powstaje z nadboranu, przy jego rozpuszczaniu. Wydawać by się więc mogło, że opisana metoda nie wnosi nic nowego, gdyż woda utleniona była już niejednokrotnie stosowana do celów doczulania. Należy tu jednak wziąć pod uwagę, że roztwory wodne wody utlenionej są bardzo nietrwałe, i skład ich stale ulega zmianie. Nadboran sodu natomiast, który w stanie stałym dosyć trudno ulega rozkładowi, daje roztwory ściśle zdefiniowane. Pozwoliło to na dokładne określenie warunków doczulania, a szczególnie na dokładne ustalenie czasu trwania kąpieli tak ważnej w tym wypadku.

Trudno przewidzieć, czy opisane wyżej nowe metody doczulania znajdą szersze zastosowanie. Niewątpliwie jednak w wielu wypadkach stanowić one będą poważną pomoc przy wykonaniu zdjęć w warunkach specjalnych. Bez wątpienia z metod tych skorzysta nauka, która fotografii stawia nieraz bardzo duże wymagania. Bezsprzecznie metody te znajdą zastosowanie w fotografii reporterskiej. Pamiętać jednak należy, że stosowanie podanych metod winno być zawsze poprzedzone szeregiem prób, zarówno dla opanowania techniki doczulania, jak i ze względu na to, że wszystkie metody doczulania dają różne efekty dla różnych rodzajów i gatunków emulsji. Błony różnych wytwórni wykazują z reguły nie jednakowy wzrost czułości. Podobnie odrębne efekty można osiągnąć na tych samych materiałach, pochodzących z różnych okresów produkcji.

KAROL CZARNECKI
Opole

Fotokopiowanie

Fototechnika znalazła w ciągu ostatnich 20 lat, a szczególnie po II wojnie światowej, nowe, szerokie doniosłe zastosowanie jako fototechnika kopijna (fotokopiarstwo, fotopowielanie).

Z początku sporządzano fotokopie dokumentów urzędowych, opisów patentowych, a z czasem przystąpiono także do kopiowania rysunków technicznych. Pod tym względem fotokopiowanie przedstawia nową i pełną powodzenia odmianę kopiowania rysunków przy pomocy papierów światłoczułych. Dalszym zastosowaniem fotokopiowania stało się kopiowanie i powielanie artykułów z czasopism fachowych, a nawet całych książek, a to głównie wtenczas, gdy otrzymanie oryginału było trudne, lub też nie opłacało się.

Ulepszenia w aparatach fotograficznych i fotokopijnych z jednej strony, a powstawanie licznych bibliotek fachowych, pracujących dla potrzeb poszczególnych gałęzi przemysłów i dla instytutów naukowych, powodują powstawanie licznych pracowni fotokopijnych.

SPOSOBY KOPIOWANIA

Chcąc przedstawić sposoby kopiowania możemy to uczynić w krótkości następującym zestawieniem:

1. Sposoby kopiowania

1. 1. Sposoby ręczne, nieoptyczne	1. 2. Sposoby fotokopijne, optyczne
1. 11. Przepisywanie ręczne 1. 12. Przepisywanie maszynowe 1. 13. Powielanie maszynowe 1. 14. Druk Środki: kalka maszynowa, hektograf, litografia, woskówka, rotaprint i inne powielacze, drukarnia	1. 21. Fotokopiowanie stykowe 1. 211. Fotokopiowanie światłem przechodzącym (prześwietlanie) 1. 212. Fotokopiowanie odbitkowe (refleksowe, reflektografia) 1. 2121. Reflektografia zwykła 1. 2122. Reflektografia ekranowa (diazo) 1. 22. Fotokopiowanie projekcyjne płyty fotograficzne, filmy, mikrofilmy, projekcje wprost na papier, płyty xerograficzne 1. 23. Sposoby nowsze, będące w badaniu i w próbie. (Mat. fotogr., forograf).

Nas interesują przede wszystkim i **wyłącznie sposoby optyczne**, fotograficzne i dlatego nie wchodzimy w sposoby ręczne, nieoptyczne, dobrze znane ogółowi, bowiem są one powolne i dopuszczają powstawanie licznych błędów (w przepisywaniu, drukarskich).

Fotokopiowanie stykowe i projekcyjne (1. 21 i 1. 22) są obecnie sposobami najbardziej ekonomicznymi i najdogodniejszymi. Nowsze sposoby (1. 23) są wprawdzie o wielkiej wartości jako fototelegrafia dla dziennikarstwa, dla dyplomacji itp., ale nie są — jak obecnie — przystosowane do robót fotokopijnych w mniejszym zakresie. Najnowsze wiadomości wskazują jednak na to, że ten sposób (1. 23), szczególnie w Ameryce, zostaje przystosowany do szerszego użytku fotokopijnego, dając wielką szybkość powielania.

Fotokopiowanie stykowe światłem przechodzącym (prześwietlanie) obejmuje kopiowanie na papierach światłoczułych (czalid, fotolit), głównie dla kopiowania kreśleń technicznych, wykonanych na kalkach kreślarskich (szkicowych). Sposób ten stosowany jest także w dokumentacji naukowo-technicznej do powielania krótkich tłumaczeń, krótkich zestawień dla bibliografii tematowej. Sposób ten jest tani i przydatny szczególnie wtenczas, gdy ilość potrzebnych egzemplarzy powielanych jest niewielka; mogą one być wykonywane dopiero w razie potrzeby, przez co unika się większych kosztów włożonych w nakład np. drukowanych. Przy tym sposobie w ogóle nie sposób mówić o nakładzie.

Fotokopiowanie odbitkowe (refleksowe, zwane także krótko reflektografią) jest dziś najbardziej stosowanym sposobem fotokopiowania (1212). Do tego rodzaju **reflektografii zwykłej** (12121) stosowane są różnego rodzaju aparaty (między innymi zwane „Copycat", Rectophot, Ruthurstat), wszystkie one stosują papiery bromosrebrne. Reflektografia zwykła ma jednak jedną wielką ujemną stronę, bowiem wymaga ona wykonania wielkiej ilości czynności po naświetlaniu: wywołanie, mycie, utrwalanie, mycie i suszenie. Tych 5 czynności wykonać należy 2 razy, raz dla negatywu, a drugi raz przy pozytywie, co daje razem 10 czynności. Do tego naświetlanie, wywołanie i utrwalanie musi być wykonywane w ciemnicy fotograficznej. Ten sposób wymaga więcej uproszczeń, przyspieszenia, inowacji.

Reflektografia ekranowa (1. 2122) jest najnowszym sposobem, wynalezionym w Holandii, a polegającym na stosowaniu czułego ekranu. Sposób ten nazwano sposobem „Retacee"*). Ma on tę wielką zaletę, że daje on bezpośrednio kopię-pozytyw i to w czasie kilku minut. Manipulacja kopiowa polega tylko na 2 czynnościach: na naświetlaniu i wywoływaniu oraz może być przeprowadzona w zwykłym, oświetlonym pokoju (względnie przy świetle dziennym). Ten sposób daje fotokopie w tonach pełnych i półpełnych.

Fotokopiowanie projekcyjne (1.22) stosuje papiery bromowe i posiada wszelkie niedogodności, gdy trzeba wykonać okazyjnie i szybko niewielką ilość kopii. Natomiast dla środków fotokopijnych, gdzie takich fotokopii robi się większą ilość, prawie potokowo, system ten jest przydatny.

Do tej kategorii należą kopie na mikrofilmach. Kopie mikrofilmowe mają tę zaletę, że ich magazynowanie wymaga niewielkiej ilości miejsca, są łatwe w transporcie (w przesyłce). Nadają się one szczególnie do sporządzania mikroarchiwów, jako archiwów rezerwowych. Mikrofilmy mają tę ujemną stronę, że są trudne do odczytania. Istnieją specjalne przyrządy do odczytywania mikrofilmów (odczytywacz, reader, reproskop). Każdy ośrodek dokumentacji naukowo-technicznej (działowy przy poszczególnych przemysłach, a także terenowy) powinien być wyposażony w taki odczytywacz (powiększa 20-krotnie, głowica do której wkłada się mikrofilm, powinna być odwracalna).

Do projekcyjnych aparatów fotokopijnych należą także fotostaty; produkują one kopie bezpośrednio na papierze bromowym w samym aparacie; tylko mycie i suszenie przeprowadza się poza aparatem. W USA istnieją dalsze odmiany projekcyjnych aparatów fotokopijnych. Sposób Land'a wykonuje od razu kopię pozytywną w całości wewnątrz swej kamery. Następny sposób tej grupy (1. 22) jest to Xerografia, która stosuje specjalną płytę, na którą drogą elektrostatyczną przenosi się obraz, który następnie za pomocą proszku żywicznego przeniesiony zostaje na papier i tu utrwalony. Jest to sposób szybki i suchy. Ponieważ jest to wynalazek ostatnich czasów, brak danych czy sposób ten przydatny będzie do kopiowania dokumentalistycznego.

WYBÓR SPOSOBU FOTOKOPIOWEGO

Chcąc wybrać dla swego ośrodka fotokopijnego najlepszy i najbardziej odpowiedni aparat, należy sobie postawić następujące pytania:

1. Jakie będzie przeznaczenie tego aparatu fotokopijnego?

   Jakie prace będzie musiał wykonywać?
2. Jak szybko mają być fotokopie wykonywane?
3. Ile fotokopii będzie się wykonywać z jednego oryginału?
4. Ile przestrzeni wymaga dany aparat, względnie jaką przestrzeń mamy do dyspozycji?
5. Jaki jest rodzaj dokumentów, które chcemy fotokopiować (książki, czasopisma, luźne kartki, rysunki techniczne)?
6. Jakie będą koszty inwestycyjne?
7. Jakie będą koszty eksploatacyjne (materiał fotograficzny, prąd elektryczny, przybory, obsługa)?
8. Do czego służyć ma fotokopia?

Danie sobie odpowiedzi na te wszystkie pytania nie jest sprawą łatwą. Niemniej trzeba wiedzieć co się chce, do czego trzeba się przygotować, tym bardziej, że zakres poszczególnych pracowni fotokopijnych nie jest jednakowy (kopiowanie dokumentów urzędowych, kopiowanie dla dokumentacji technicznej czyli inwestycyjnej i bankowej, kopiowanie dla celów naukowych, dla mikroarchiwów lub dla potrzeb czytelni i poszczególnych naukowców).

MOŻLIWOŚCI ROZWOJOWE

Wszystko co posiadamy w dziedzinie fotokopii oznacza tylko początek rozwoju tej nowoczesnej dziedziny fototechniki. W jakim więc kierunku potoczy się rozwój fototechniki kopiowej?

Musimy nie tylko śledzić postępy zagraniczne ale trzeba nam samym wziąć udział w rozwoju tej techniki. Istnieją głosy które mniemają, że fotostaty będą aparatami bardziej przydatnymi niż reflektografia, szczególnie w dużych ośrodkach fotokopijnych o pełnym i stałym wykorzystaniu aparatów. Reflektografia przydatna jest dla bibliotek lub dla ośrodków naukowo-technicznych, sporządzających fotokopie tylko sporadycznie.

Jest koniecznym, aby zagadnieniem fotokopijnym, a szczególnie nowymi sposobami i aparatami fotokopijnymi zainteresował się świat fotografów specjalnych, świat naukowców i techników reprodukcyjnych i wszyscy pracownicy działowych i terenowych ośrodków dokumentacji naukowo-technicznej.

Powinniśmy stworzyć swoją własną pod tym względem literaturę, uwzględniającą w pełni postępy i doświadczenia, poczynione zagranicą. Może trzeba porzucić dotychczas stosowane papiery fotograficzne, bazowane na związkach koloidalnych srebra i przejść na inne nowoczesne papiery, dające od razu fotokopię-pozytyw.

*) Istnieją dwa angielskie patenty: U. K. patent nr 415.126 i nr 485.893. Właściciel patentów: Van der Grinten. Szczegóły patrz: Photogr. I 78, 1938, s. 579 (artykuł tegoż autora).

Czego nam następnie potrzeba, to pewnego rodzaju normalizacja, do której się już wzięła zagranica. Musimy rozpatrzeć wielkości kart dokumentacyjnych (do kartoteki bibliograficznej), wielkości papierów stosowane do większej ilości dokumentów, które będą fotokopiowane, wielkości aparatów fotokopijnych, wielkości kuwetek fotograficznych itp. I tak brytyjski komitet Normalizacyjny wyznaczył już komisję do tego celu (PHC 12).

OŚRODKI I STACJE FOTOKOPIJNE

Całość spraw, dotyczących fotokopiowania leży w rękach Głównego Instytutu Dokumentacji Naukowo-Technicznej (Warszawa, Al. Sikorskiego 31). Niektóre pracownie fotokopijne zostały już zorganizowane przy niektórych Ośrodkach Dokumentacji Naukowo-Technicznej przy poszczególnych przemysłach względnie Instytutach. Poza tym powstał projekt zorganizowania terenowych stacji mikrofilmów i fotokopii, pracujących dla potrzeb urzędów, sądów, pracowni naukowych, muzeów, bibliotek, szkolnictwa i życia gospodarczego. Tam gdzie istnieją pracownie fotokopijne przy ośrodkach dokumentacji naukowo-technicznej niewątpliwie będą one mogły przejąć wszystkie prace fotokopijne danego rejonu. Powołanie do życia stacji mikrofilmów i fotokopii reguluje Biuletyn Państw. Komisji Planowania Gospodarczego Nr 14 z 5. VII. 1950, poz. 162. Koordynacja akcji tworzenia tych stacji należy do Gł. Instytutu Dok. Nauk.-Techn. Jak mówi rozporządzenie, stacje winny posiadać aparaturę do produkcji mikrofilmów, aparaturę do fotokopiowania i powiększania oraz komplетne laboratoria fotograficzne.

BIBLIOGRAFIA

1. Binkley R. C.: **Podręcznik o metodach reprodukowania materiału badawczego.** Manual on Methods of Reproducing Research Material. Washington D. C. 1936.
2. **Sprawozdanie z Konferencji Informacyjnej Królewskiego Towarzystwa Naukowego.** Royal Society Scientific Information Conference Report. London 1948.
3. Murray H. D.: **Teoria i praktyka kopiowania refleksowego.** Theory and Practice of Reflex Copying. Czasopismo Photograf Journal 84, 1944, s. 250.
4. Van der Ginten czasopismo Photograf Journal 78, 1938, s. 579.
5. Greenwood H. W.: **Fotografowanie dokumentów.** Document Photography, London, 1943.
6. Land E. H.: czasopismo I opt. Soc. Amer. 37, 1947, s. 61.
7. Schaffert R. M. i Onghton C. D., czasopismo I. opt. Soc. Amer. 38, 1948, s. 991.
8. De Garter B.: czasopismo I. of Dokumentation 5, 1949, s. I.
9. Der Garter B. **Sposoby fotokopiowania dla pracownika naukowca.** Photocopying Processes for the Research Worker. — Resarch, R. 3, 1950, Nr 3 (wrzesień), s. 417, (2. 5 str. 10 poz. bibliogr.).
10. Gerda M. Van Andel.: **Współdziałanie w dziedzinie produkcji i dystrybucji kart dokumentacyjnych.** Cooperation dans le domaine de la reproduction et de la distribution des fiches de documentation. — Rev. Doc. t. 16. 1949, Nr 4, str. 98 (2 str.).

EUGENIUSZ FRANKOWSKI

Wystawa Fotografiki Meksykańskiej

Kultura starożytnego Meksyku*)

Meksyk jest państwem związkowym w płd. części Ameryki płn. Składa się on z 28 Stanów, 1 okręgu federalnego i 2 terytoriów; jest państwem konstytucyjnym od 1917 roku. Liczy on około 20 milionów mieszkańców. Ludność składa się w 60% z metysów i w 30% z Indian, resztę stanowią biali, potomkowie hiszpańskich zdobywców. Do Meksyku wtargnęli Hiszpanie w r. 1517 i zastali tam wysoce rozwiniętą cywilizację. Stanowiła ona złożoną mieszaninę pierwotnych i wysoce rozwiniętych technicznych, społecznych i ideologicznych składowych. Szeroko rozpowszechnione niewolnictwo kojarzyło się tam z przeżytkami ustroju rodowego. Podstawą gospodarki większości plemion starożytnego Meksyku było rolnictwo. Przed przybyciem Hiszpanów na wyżynie meksykańskiej panowały wysoce rozwinięte kulturowo ludy Nahua, a na półwyspie Yucatanie — Mayowie. Nahua dzielili się na dwie główne grupy, z których jedna, starsza, nosiła nazwę Tolteków, a druga, późniejsza — Azteków: Toltekowie przywędrowali z północy w VII wieku n. e., założyli państwo, które upadło w XI w. Od nich wywodzą swą kulturę Aztekowie i Mayowie. Wczesnotoltecki okres charakteryzuje kult Gwiazdy porannej i obyczaj składania bogom krwawych ofiar ludzkich. Dziełem Tolteków było jedno z najstarszych miast starożytnego Meksyku Teotihuacan, którego ulice o 70 m szerokości

*) Jednym z przejawów odrodzenia sztuki meksykańskiej na zasadach realizmu socjalistycznego związanego tematycznie i ideowo z dążeniami i walkami rewolucyjnymi narodu jest działalność Warsztatu Grafiki Ludowej (Toller de Grafica Popular) zespalającej najbardziej postępowych artystów grafików. Cenną wystawę prac tych artystów publiczność polska miała okazję oglądać na zeszłorocznym Festiwalu w Sopocie oraz w kilku większych miastach Polski.

ciągnęły się na 3 km. Ruiny Thotihuacan'u pochodzącego z I tysiąclecia n. e. znajdują się na 50 km na płn.-zachód od stolicy Meksyku. Jest to jedno z największych miast — ruin Ameryki. Już w pierwszym okresie jego rozwoju zostały tam wzniesione dwie olbrzymie świątynie piramidy — „Słońca" i „Księżyca". Piramida Słońca ma 65 m wysokości a jej podstawa zajmuje 46.000 m². W okresie rozkwitu miasta Teotihucan'u powstała tam wspaniała świątynia boga Quetzalcoatl'a, z fasadą pokrytą płaskorzeźbami, ściany domów tego miasta były ozdabiane freskami barwnymi, a szczątki naczyń wykazują piękną modelację i wysoki poziom techniki i zdobnictwa. Lata od 850 do 1000 n. e. były złotym wiekiem rozkwitu tego miasta po czym zamarło ono, najwidoczniej w związku z wtargnięciem innych plemion Nahua na wyżynę meksykańską i do Puebla.

W chwili przybycia Hiszpanów do Meksyku w kraju panowali Aztekowie. Był to lud wszechstronnie uzdolniony, posiadał świetnych rzemieślników i artystów. Aztekowie szeroko rozwinęli przemysł i handel i pokryli cały kraj siecią dróg. Budowali świątynie i pałace, wytwarzając własny styl architektoniczny i dekoracyjny. Jednakże Aztekowie byli już tylko epigonami tej klasycznej kultury Nahua, której księgi z pismem obrazkowym, freski, naczynia polichromowe, rzeźba w drzewie, mozaiki, wyroby ze złota obrazowały najwyższy poziom kultury, jaki osiągnęły ludy żyjące na północy od Mayów. Starożytną stolicą Azteków było miasto Tenochtitlan. Wznosiło się ono na wyspie pośrodku jeziora. Jego budowle, podobnie jak gmachy Wenecji były stawiane na palach. Miasto liczyło 300.000 mieszkańców. W Tenochtitlan znajdowało się 78 świątyń, w tym 25 świątyń-piramid, z których wyróżniały się swoją wspaniałością i ogromem świątynie słońca, ognia i deszczu. Piramidy meksykańskie mają budowę tarasową. Na tarasie szczytowym znajdowała się świątynia. W Meksyku istniało wiele rodzajów takich piramid, począwszy od zwykłych, niewielkich nasypów ziemnych, kończąc na wspaniałych budowlach, wznoszących się ponad 60 m., o bogato ozdobnych ścianach zewnętrznych. Aztekowie składali bogom ofiary z ludzi. Podczas niektórych uroczystości ilość zabijanych w ofierze niewolników sięgała kilku tysięcy. Tenochtitlan inaczej Mexatl zburzony został przez F. Corteza w 1521 r., a na jego ruinach, po odwodnieniu jeziora, Hiszpanie zbudowali obecną stolicę Meksyku.

Najdawniejsze datowane zabytki Meksyku należą do plemion Maya. Mniej więcej 500 lat przed n. e. Mayowie zajmowali obszar południowego Meksyku, część Gwatemali i ziemie wzdłuż zachodniej granicy Hondurasu. Na tym obszarze, dziś zarosłym lasami prowadzili intensywną uprawę ziemi i rozwinęli wspaniałą cywilizację. Szczególnie wysoki poziom osiągnęła u nich architektura i rzeźba. Jako broni używali lanc o kamiennych ostrzach, łuków, oraz toporów wojennych z miedzi. W wierzeniach religijnych Mayów panowała magia i kult bóstw, którym składano ofiary ze zwierząt i ludzi. Z czasem Mayowie opuścili te ziemie i przenieśli się w V w. n. e. na półwysep Yucatan. Przyczyny tego nie są dokładnie znane. Miasto Chichen Itza, założone około 530 r. stało się w nowym państwie Mayów na Yucatanie największym miastem swoich czasów i najświętszym ośrodkiem pielgrzymek, czymś w rodzaju Mekki dla Muzułmanów. W r. 1004 trzy największe miasta Mayów na Yucatanie, Chichen Itza, Uxmal i Mayapan zawarły trójprzymierze pod nazwą Ligi Mayapan i dzieliły między sobą władzę nad półwyspem. Jest to okres renesansu Mayów. W r. 1201 miasto zdobyli Toltek-Aztekowie, przybyli ze środkowego Meksyku. Przynieśli oni ze sobą nową religię, nowe obyczaje i stworzyli nową architekturę. Z miasta uczynili święte miejsce. Zdobyło ono w tym okresie znaczenie, jakiego przed tym ani po tym nie miało żadne z miast Mayów. Chichen Itza została opuszczona dla nieznanych powodów w połowie XV w. Główną świątynią w Chichen Itza była świątynia-piramida opiekuńczego bóstwa miasta. Kukulcan, węża okrytego piórami. Świątynia Wojowników w tymże mieście była budowlą najbardziej ozdobioną z pośród wszystkich świątyń miasta, a nawet na całym obszarze panowania Mayów. Wznosi się ona na szerokim szczycie piramidy.

Prócz ludów Nahua i Mayów na wyróżnienie zasługują Zapotekowie, staro-meksykański lud cywilizowany z Oaxaca. Szczytowy okres ich kultury przypada na lata 1000 do 1400 r. n. e. Przejawem ich wysokiej kultury były miasta Mitla i Monte Alban. Potomkowie dawnych Meksykańczyków przetrwali do naszych czasów. Dzisiejsi Indianie należą do różnych grup plemiennych, są bardzo nierównomiernie rozsiedleni po całym kraju, a w odległych okolicach stanowią większość ludności. Według statystyki z 1921 r. liczba Indian Nahua wynosi 516.000, Zapoteków 280.000, a innych jeszcze Indian razem przeszło 700.000. Ich polityczna i kulturalna moc życiowa, mimo tylowiekowego niszczycielskiego panowania Hiszpanów nie została złamana. Obecnie jeszcze około 2 milionów Indian posługuje się swoimi językami, znając równocześnie język hiszpański.

W dzisiejszym Meksyku tubylcy obchodzą w ciągu roku wiele świąt, związanych bądź z kultem świętych, bądź z uroczystościami państwowymi. W czasie tych świąt tancerze wykonują obrzędowe tańce-pantominy. Najbardziej znanymi są tańce „św. Jakuba", „Tocotines", „Guetzales", „Jelenia" i inne. Taniec św. Jakuba odtwarza walkę chrześcijan z Maurami, taniec Tocotines obrazuje walki Indian z Hiszpanami, taniec Jelenia jest jednym z bardzo starych tańców myśliwskich.

W Muzeum Narodowym w Meksyku znajdują się rzeźby monumentalne z 11—15 w. n. e. będące dziełami Azteków. Wyobrażają one postacie bogów. Charakteryzuje je kompozycja fantastyczna, sprzeczna z założeniami realizmu. Cała ich powierzchnia pokryta jest ornamentem, a nadmiernie wielkie głowy robią wrażenie maszkar wykrzywionych grymasem. Niekiedy na plecach bóstwa wyrasta druga głowa. Była to sztuka panującej klasy kacyków i kapłanów. Sztuce tej przeciwstawia się sztuka ludowa, przejawiona w drobnych maskach rzeźbionych w kamieniu, w figurkach ulepionych z gliny, wyobrażających wojowników, niewolników i dzieci. Są to dzieła szczerego realizmu, bez przeładowań ornamentacyjnych. Malarstwo starożytnego Meksyku zachowało się jedynie na fragmentach fresków z miasta Teotihuacan'u, wyobrażających bóstwa fantastyczne i nieliczne sceny z wydarzeń historycznych Meksyku, częściowo z okresu hiszpańskiego podboju. Na bardzo wysokim poziomie stała sztuka stosowana, a w szczególności tkactwo, ceramika i złotnictwo. Rozwój sztuki meksykańskiej został zahamowany z chwilą najścia Hiszpanów i począwszy od 16 do 19 wieku sztuka tego kraju straciła swą oryginalność i stała się jednym z przejawów kolonialno-prowincjonalnej sztuki hiszpańskiej. Na przełomie 19 i 20 w. plastyka meksykańska uległa wpływom kosmopolitycznej sztuki paryskiej. Obecnie w Meksyku sztuka wchodzi na nowe tory — realizmu socjalistycznego.

JAN SUNDERLAND

Fotografia Meksykańska w Sopocie

Nie jest to wystawa fotografiki, lecz pokaz kraju i jego mieszkańców. Składa się dość równomiernie z zespołów tematycznych: krajobrazu, architektury, typów indian, portretów bohaterów-powstańców, tańców obrzędowych. Ale aby wszystkie wystawy krajoznawcze z równym powodzeniem unikały protokularnej suchości, oby zawsze tak fortunnie kojarzono wartość dokumentarną z estetyką podania, zainteresowanie tematem ze swobodą podejścia doń. Dla fotografów meksykańskich przedmiot się składa z materiału, kształtu i promieni słońca, które nań padają; elementami budowli i ludzi w plenerze są także ziemia, niebo, obłoki i całe światło jakie odrzucają. Unikają zestawienia frontalnego, dającego w architekturze przewagę linii równoległych do siebie i do ramy; z lubością wyzyskują ostre kontrasty podzwrotnikowego oświetlenia.

Nazwisk autorów, niestety nie podano.

MIECZYSŁAW WITOLD WĄTORSKI

Wystawa Fotografiki Meksykańskiej

w ramach III. Festiwalu Plastyki w Sopocie

25. VII. — 8. VIII. 1950 r.

Organizatorzy tegorocznego Festiwalu Plastyki dużo uwagi poświęcili sztuce fotograficznej: aż trzy bardzo interesujące wystawy weszły w skład zestawionego programu.

Zaledwie zeszła ze ścian pawilonu fotografiki wystawa pod hasłem „Pokój Zwycięża", ciesząca się olbrzymim zainteresowaniem zwiedzających, a już jej miejsce zajęła wystawa fotografiki meksykańskiej, oddawna oczekiwana przez miejscowe koła fotograficzne i masowo zwiedzana zarówno przez żądnych kulturalnej rozrywki wczasowiczów, jak i stałych mieszkańców Sopotu.

Zainteresowanie poprzedzające wystawę łatwo można wytłumaczyć dobrą marką, jaką zyskała sobie u nas plastyka meksykańska dzięki niezwykle wysokiemu poziomowi artystycznemu grafiki, pokazanej na zeszłorocznym Festiwalu w Sopocie, jak również wielu notatkom i artykułom często ukazującym się w naszej prasie, poświęconym życiu i twórczości czołowych plastyków meksykańskich.

Wiemy dobrze, czym dla Meksykan są ich artyści, jak wielką rolę odgrywają oni w kształtowaniu się nietylko kulturalnego, ale i politycznego życia kraju. Znamy, cenimy i podziwiamy twórczość i działalność takich malarzy, jak David, Alfaro, Clemento Orozco czy Diego Rivera, wielkich szermierzy idei Demokracji Ludowej.

Jakże miłym kontrastem w porównaniu z szarym, deszczowym popołudniem jednego z wielu takich dni tegorocznego lata — jest ta wystawa. Setka z górą fotogramów wita nas wspaniałym, meksykańskim słońcem. Obrazy, uzupełnione miniaturowymi rzeźbami, ilustrującymi dawną sztukę ludów, zamieszkujących ten kraj, wprowadzają od razu widza w zamierzoną przez organiza-

torów atmosferę. Celem wystawy jest nietylko pokazanie takich, czy innych dobrych fotografii, ile zapoznanie zwiedzających z pewnym wycinkiem obecnego życia meksykańskiego na tle wspaniałego krajobrazu i w nawiązaniu do wysokiej kultury ludów Meksyku, zamieszkujących przed wiekami ten niezwykły kraj. I przyznać trzeba, że zamiar ten udał się organizatorom wystawy w zupełności. Dobór obrazów jest bardzo trafny i interesujący: od wspaniałych dla nas nieznanych, egzotycznych cudów przyrody, jak najgrubsze drzewo świata — cyprys o 50 metrowym obwodzie, czy grozę budzący słynny wulkan Popocatepetl w akcji, przez doskonałe zdjęcie zabytkowych budowli, przedmiotów kultu religijnego, do scen z życia obecnych mieszkańców prowincji meksykańskiej i charakterystycznych portretów ciekawych indyjskich typów i sławnych kobiet.

Wystawa ta ma zatem charakter artystycznego reportażu i stanowi wysokogatunkowy pokaz z zakresu „fotografii ojczystej".

Przechodząc do omówienia wystawy z punktu widzenia fotografika, podkreślić należy przede wszystkim wysoki poziom techniczny wszystkich prac. Nie zapominajmy, że fotografujący w Meksyku ma do pokonania o wiele większą skalę kontrastów, niż jego polski kolega. Z tym trudnym problemem Meksykanie dają doskonale sobie radę. Wspaniale wypracowane niebo, przy równoczesnym oddaniu szczegółów bogatej ornamentyki. Jeśli idzie o fotografie architektoniczne, to autorzy pokazali, że umieją podać zarówno trudną, opisową „całość", jak i interesujący fragment poszczególnych obiektów. Ostrość zdjęć, jakkolwiek nierażąca, jednak wystarczająca nawet dla celów dokumentarnych. Niektóre ciekawsze szczegóły, jak np. „Rzeźba przedstawiająca boginię kukurydzy" — pokazano z kilku stron, co świadczy o tym, że fotografujący pragnął rzetelnie widza z tym fragmentem zapoznać.

Niektóre z pośród zdjęć odznaczają się łagodną, tak bliską naszemu sercu, zwężoną skalą kontrastów i przypominają nawet . . . nasze okolice („Panteon" i „Wioska indiańska").

Wszystkie bez wyjątku zdjęcia architektoniczne są skomponowane poprawnie, a autorzy ich nie silili się na zawodne często efekciarstwo. Interesująco ujęte są niektóre obrazy, zawierające silne motywy pierwszoplanowe, przy nienagannej ostrości dalszych planów, co świadczy o dobrym opanowaniu kamery przez fotografującego („Fragment budowli Tolteków — Tula", „Fragment świątyni wojowników — Chichen Itza").

Bardzo dobrze wykonane są również techniczne zdjęcia zabytków muzealnych, dając widzowi wystarczające pojęcie o ich prawdziwym wyglądzie. Wyróżnia się tu fotografia rzeźby bogini Coatlicuc.

Silną pozycją wystawy stanowią również krajobrazy z doskonale ujętym i wykonanym „Wybuchem wulkanu" na czele. Następny zaraz fotogram przedstawiający indianina z końmi na tle wulkanu, odznacza się wyborną plastyką i głębią, dzięki umiejętnemu wyzyskaniu oświetlenia od nisko stojącego słońca.

Krajobraz meksykański cechuje wielka rozmaitość: od pustkowi, porosłych kaktusami, przez piękne dziewicze lasy — do tętniących życiem słynnych portów morskich Vera Cruz, czy Tampico. Musimy wyrazić żal, że stosunkowo mało zdjęć pejzażowych znalazło się na tej wystawie.

Zdjęcia uczestników tańców obrzędowych w charakterystycznych strojach stanowią osobny, bardzo ciekawy fragment wystawy, ukazując naszym oczom, jak silną jest tradycja przeszłości u Meksykan, a równocześnie, jak wielkie zdolności zdobnicze, jaka fantazja w doborze elementów stroju, czy materiału — tkwią w tym narodzie. Oglądając te półksiężyce, te fantastyczne pióropusze, piękniejsze od najwymyślniejszych strojów nowoczesnych baletów, nie dziwimy się, że nawet słynne paryskie salony mód — kopiowały podobno swe kreacje z ludowych strojów meksykańskich.

I wreszcie — ludzie Meksyku. Uderzająco duża ilość fotografii kobiet. I tych prostych, wiejskich staruszek, w ruchu bardzo podobnych do mieszkanek naszych wsi, i młodych dziewcząt indyjskich przy pracy na polach, czy sprzedających wyroby chałupniczej, wiejskiej produkcji. Sceny rodzajowe dobrze podchwycone, opowiadają o pracy i życiu człowieka meksykańskiej prowincji. Brak zdjęć ludzi miast. I słusznie — ruch wielkomiejski, któremu ton i tempo nadaje niezwiązana często z ludem klasa — nie daje właściwego obrazu kraju.

Tematycznie sceny rodzajowe są bardzo interesujące. Jak piękną w ruchu jest dziewczyna z dzbanem. Aż żal, że doskonały rytm tego obrazu psuje nieco druga postać z lewej strony.

Portrety pokazane na wystawie — to nie są produkty mistrzów altanowych. To doskonałe w ujęciu zdjęcia migowe, łapane doraźnie, nie pozowane. Toteż, mimo pewnej surowości rysunku i pełnej gamy światłocienia mają ten rzadko spotykany, niewymuszony wyraz. I właśnie to, że artysta-fotograf meksykański potrafił tak uchwycić wyraz oblicza swego ludu, że mówi do polskiego widza — to jest świadectwem jego wysokiej klasy. „Stara indianka", „płk. Rosa Bobadilla" zadumany „Młody indianin" a nawet zawiedziony „18-letni posiadacz dwu żon" opowiadają widzowi o smutnych i wzniosłych sprawach tego dalekiego, a tak nam miłego kraju.

MAKSYMILIAN JANKOWSKI
Komisarz Wystaw Fotograficznych
na III Festiwalu Plastyki w Sopocie

Trzy wystawy fotograficzne

na III Festiwalu Plastyki w Sopocie w roku 1950

Wzrastające z roku na rok zainteresowanie wystawami fotograficznymi, organizowanymi na Festiwalach Plastyki w Sopocie, spowodowało decyzję Ministerstwa Kultury i Sztuki, aby w r. bieżącym odbyły się w ramach Festiwalu trzy fotograficzne wystawy.

Program tych wystaw rozpoczęła druga ekspozycja Wystawy Fotografii Artystycznej pod hasłem „Pokój zwycięża", otwartej po raz pierwszy w grudniu 1949 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Liczne wzmianki i recenzje, napisane w okresie trwania tej wystawy w Muzeum Narodowym, omówiły jak najbardziej wyczerpująco całość zagadnienia — toteż ograniczę się tutaj do zaznaczenia, że Wystawa ta, jako inauguracyjna, rozpoczęła sezon tegorocznych Wystaw Fotograficznych nad morzem i trwała od 18 czerwca do 23 lipca br.

Drugą z kolei była Wystawa Fotografiki Meksykańskiej.

Po zeszłorocznym pokazie Fotografiki Czechosłowackiej w Sopocie był to drugi po wojnie pokaz fotografiki zagranicznej, zorganizowany w naszym kraju. Pokaz ten połączony był z ekspozycją kopii znanych arcydzieł rzeźby meksykańskiej z okresu przedhistorycznego, wypożyczonych przez Muzeum Kutur Ludowych w Młocinach.

112 niezwykle interesujących fotogramów i 26 eksponatów ceramiki tworzyło uzupełniającą się wzajemnie ekspozycję, która zapoznała zwiedzających z kulturą starożytnego Meksyku.

Wystawa ukazała również niektóre fragmenty z życia i pracy współczesnego ludu meksykańskiego, nawiązujące swym charakterem do dawnej kultury tego kraju. Okres trwania Wystawy przewidziano od 25 lipca do 8 sierpnia br.

Trzecią w tym sezonie jest wystawa „110 lat Fotografiki Artystycznej i Użytkowej" w czasie od 13 sierpnia do 20 września 1950 r. Kontynuuje ona dotychczasowe założenie wystaw fotograficznych w Sopocie, jakim jest organizacja wystaw tematycznych z uwzględnieniem aspektu społecznego, ze względu jednak na swój odrębny od dotychczasowych imprez charakter i doniosłość historyczną, zajmuje ona w polskim wystawiennictwie fotograficznym szczególną pozycję i jest niespotykaną dotąd nowością w naszej pracy wystawowej.

Wystawa jest wynikiem pracy zespołowej.

W celu jej zorganizowania powołano Komitet, w skład którego weszli: Związek Fotografików Polskich, Polskie Towarzystwo Fotograficzne — Oddział w Gdańsku i III Festiwal Plastyki w Sopocie.

Organem wykonawczym była Komisja, składająca się z następujących osób:

St. Radca Ministerstwa Kultury i Sztuki, Marian Schulz — projektodawca i konsultant ogólny; Mgr. Zbigniew Pękosławski — Konsultant ideologiczny; Mgr. Zygmunt Obrąpalski — Konsultant techniczny; Mgr. Jan Sunderland — Konsultant artystyczny; Witold Dederko — Członek Komisji; Edmund Zdanowski — Doradca z ramienia PTF Oddz. Gdańsk; Mgr. Maksymilian Jankowski — Komisarz Wystawy.

Prace organizacyjne rozpoczęły się od rozesłania ankiety informującej zainteresowanych w całym kraju o organizowaniu Wystawy, a równocześnie opracowano jej wstępną koncepcję programową. Z biegiem czasu koncepcja ta została opracowana tak obszernie, że w fazie końcowej obejmowała ona ilość 25 stron maszynopisu, który stanowił już konkretny program.

Pierwsze posiedzenie Komisji odbyło się w dn. 19. lutego ub. r., od tego dnia w czasie do 13 sierpnia tj. do dnia otwarcia Wystawy Komisja odbyła w Sopocie 4 posiedzenia, na których poszczególni Członkowie, pracujący na odcinkach powierzonych im kompetencji, koordynowali wyniki swojej pracy.

Gromadzenie materiałów do Wystawy odbywało się w Warszawie i w Gdańsku. W Warszawie prace przygotowawcze wykonał prof. Witold Dederko, w Gdańsku — Komisarz Wystawy.

W wyniku rozesłania ankiety wywiązała się ożywiona korespondencja fotografujących z całego kraju z biurem Wystawy w Gdańsku, w rezultacie której nadesłano z całej Polski ponad dwa tysiące sztuk eksponatów. Eksponaty te składały się z dagerotypów, fotografii z lat dawnych, dawnego sprzętu fotograficznego, modeli aparatów fotograficznych, fotogramów i różnych odmian technik szlachetnych, książek fotograficznych, katalogów, wycinków prasowych, dyplomów itd.

Ze względu na ograniczenie pomieszczenia wystawowego Komisja w składzie wyżej wymienionym zakwalifikowała na Wystawę zaledwie jedną czwartą nadesłanych eksponatów. Całość została zainwentaryzowana i stanowi cenny materiał informacyjny dla prac przyszłego Muzeum Fotografiki, którego podwaliną będą eksponaty z obecnej Wystawy.

Zorganizowana w ten sposób Wystawa ujęta została w 9 okresów: I — okres prób technicznych, II — okres osiągnięcia trwałych wyników, III — okres płyty mokrej, IV — okres płyty suchej, V — okres upowszechnienia fotografii, VI — okres emulsji barwoczułej, VII — okres aparatu małoobrazkowego. VIII — okres rozwoju fotografii barwnej, IX — okres rozwoju fotografii w społeczeństwie dążącym do socjalizmu.

Rozwój historyczny fotografii zobrazowano za pomocą 125 tablic, napisów, rysunków i wykresów oraz stukilkudziesięciu reprodukcji, ponadto zamieszczono w gablotach modele starych aparatów i niektóre oryginalne aparaty dawnego typu, różne objektywy, dagerotypy, fotografie, materiał bibliograficzny, różne dokumenty itd.

Wyodrębnione miejsce na Wystawie zajmuje Fotografika Radziecka oraz Polska Fotografika Współczesna, fotografia naukowa, fotogramy dydaktyczne, pokaz technik swobodnych wystawa prac fotografików zmarłych i pokaz sprzętu fotograficznego.

W dziale reportażu i fotografii naukowej 33 fotogramy obrazują fotografię wojenną, fotografię teatralną, fotograficzną reprodukcję obrazu malarskiego, zdjęcia techniczne materiału (haftu) zdjęcia meteorologiczne, zdjęcia promieni Alfa, zarejestrowane na emulsji do badań jądrowych, zdjęcia medyczne z Akademii Lekarskiej w Gdańsku, rentgenogram, mikrofotografię, fotogramy obrazujące zakres prac Państwowego Instytutu Medycyny Morskiej i Tropikalnej, radiogram, fotografię lotniczą, fotografię astronomiczną, fotografię archiwalną, fotografię sądowo-kryminalistyczną, fotografię mikroskopową, fotografię jako dokument historii, zdjęcia metalograficzne.

8 zdjęć o charakterze dydaktycznym pokazują rezultaty stosowania filtrów barwnych, przerys perspektywiczny i korekcję perspektywy.

W dziale technik swobodnych i specjalnych zgromadzono następujące eksponaty:

Papier dzienny Celloidin barwiony platyną, Papier dzienny Protalbin, Chlor barwiony selenem, Chlor barwiony siarczkiem sodu, Chlor barwiony żelazem, Chlor barwiony miedzią — wtórnik, Złotobrom dwubarwny, Transferotypia — brom przeniesiony na szlachetny papier, Miękkość rysunku osiągnięta przy pomocy monokla, Zdjęcie monoklem z przesunięciem ostrości poza ognisko chemiczne, Brom dwuwarstwowy, Brom wtórnik, Soft biały, Soft czarny, Soft wtórny, zdjęcie nocne, Soft przy pomocy przysłony spiralnej, Synteza osiągnięta przy pomocy szyby, High Key, Fotomontaż, Relief, Radiofotolia, Relief — Fotolia, Fotolia jednostronna, Fotolia obustronna, Fotolia poszerzona, Radiogram, Heliobrom, Brom Person, Porównanie Personu z bromem (eksponat kombinowany), Brom Hackler, Izohelia, Pseudosolaryzacja jednostronna, obrys biały, Solaryzacja obrys czarny (inwersja — częściowa), Solaryzacja z pozytywu, Pigmenty, Brom olej, Brom olej przetłok, Przetłok barwny, Guma wielowarstwowa, Guma barwna, Guma dwubarwna, Guma tytanowa, Fresson, Carbro, Hochheimer, Fotonit — guma barwna, Heliografika.

W dziale prac fotografików zmarłych pokazano następujące portrety nieżyjących fotografików:

Z. Grudziński, S. Jasiński, W. Kaczkowski, J. Mioduszewski, A. Neuman, E. Osterloff, J. Ryś, J. Stalony Dobrzański, Z. Szporek, A. M. Wieczorek, Zyberk Plater.

Portret zmarłego Jana Bułhaka, jako twórcy epoki, zamieszczono w dziale historycznym.

31 prac reprezentuje twórczość następujących zmarłych autorów:

Alpern L., Barzykowski T., Bułhak Jan, Cierniak S., Gaertner K., Gotthammel J., Grudziński Z., Huberowie Z. i R., Jasiński S., Kamiński W., Kotaniec S. ,Kurusza-Worobjew, Lewicka C., Mikolasch H., Moszczeński, Mioduszewski, Neuman J. A., Osterloff E., Plater S., Ryś., Składanek K., Stalony-Dobrzański J., Szporek Z., Schabenbeck H., Trawiński S., Turowicz S.

Dział nowoczesnego sprzętu zawiera następujące aparaty i przybory fotograficzne:

A p a r a t y:

Altix	objektyw	Tagor 1:35
Altissa	„	Rodenstock Periscop Altissar 1:8
Kijew	„	Zorkij 1:2
Baldina	„	Tessar 1:3,5
Kine Exacta	objektyw	Biotar 1:2
Moskwa II	„	Industar 1:4,5
Praktiflex	„	Biotar 1:2
Zeiss Ikon	„	Nowar 1:4,5

Teleobiektyw do Kine Exacty Triotar 1:4
Teleobjektyw do Praktiflexa Triotar 1:4
Światłomierz Sixtus.

Końcowym działem wystawy jest pokaz 20 reprodukcji fotografiki radzieckiej z książki Mikulina p. t.: „Fotografia w 25 urokach", oraz pokaz 20 fotogramów współczesnej fotografiki polskiej.

Fotogramy obrazujące współczesną polską fotografikę wybrano w większości z Wystawy Fotografii Artystycznej pod hasłem „Pokój zwycięża", zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W organizacji wystawy uczestniczyli:

Katedra Fototechniki Uniwersytetu i Politechniki we Wrocławiu, Politechnika w Gdańsku. Akadamia Lekarska w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Miasta Warszawy, Klinika Dematologiczna Uniwersytetu we Wrocławiu, Dyrekcja Państwowych Domów Towarowych w Warszawie, Ministerstwo Komunikacji, Państwowy Instytut Medycyny Morskiej i Tropikalnej w Gdańsku, Państwowe Muzeum w Ra-

domiu, Wojskowa Agencja Fotograficzna w Warszawie. Ministerstwo Handlu Wewnętrznego, Państwowe Liceum Fotograficzne w Warszawie, Państwowe Liceum Fotograficzne w Gdyni. Lniarsko-Konopna Centralna Stacja Doświadczalna w Poznaniu.

oraz osoby:

Biliński Tadeusz, Bednarek Franciszek, Burzyńska Zofia, Cyprian Tadeusz, Czerwiński S., Dederko Jan, Dederko Marian, Dederko Witold, Dłubak Zbigniew, Dobrzykowski Marian, Dorys J. Benedykt, Gardulski Bolesław, Hartwig Edward, Hartwig Helena. Hermanowicz Henryk, Jachowska Gustawa, Jankowski Maksymilian, Jankowski Witold, Jarra Kazimierz, Józefoski Roman, Kaczorowski R., Kaczkowski F. A., Komorowski Kazimierz, Kornicka Janina, Kuczyński Józef, Kupiec Bronisław, Kupiecki Edmund, Langda Jerzy, Lelewicz Kazimierz, Makarewicz Henryk, Marczak M., Markowski N. Mierzecka Janina, Michalik Bożena, Musiał Marian, Myszkowski Józef, Myszkowski Maksymilian, Neuman-Gorazdowska Krystyna, Niemczyński Władysław, Nowak Henryk, Obrąpalska Fortunata, Pękosławski Zbigniew, Reppel E., Romer Witold, Rosner Józef, Schulz Marian, Sempoliński Leonard, Sierosławski Tadeusz, Sipayłło Janusz, Smogorzewski Janusz, Sokolski R., Sunderland Jan, Świderski Jan, Wański Tadeusz, Wątorski Mieczysław Witold, Węcławski Antoni Anatol, Wieczek Roman, Winnicki Piotr, Wrocławski Maksymilan, Wyszomirski Zbigniew, Zborski S., Zdanowska Aldona, Zdanowska Bolesława, Zdanowski Edmund, Zieliński Zygmunt.

Wymienionym Instytucjom i osobom, których współpraca w wysokim stopniu umożliwiła zorganizowanie Wystawy — należą się słowa uznania i podzięki.

Podkreślić należy również zapał i ofiarny trud zespołu, który Wystawę opracował i zmontował.

Donicsłość Wystawy „110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej", polega na tym, że będąc pokazem historycznym, dydaktycznym i informacyjnym, rozpoczyna ona równocześnie nowy rodzaj działalności fotografiki polskiej: pracę o charakterze archiwalnym i muzealnym.

MARIAN SCHULZ

Wystawa 110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej

Zorganizowanie problemu zawartego pod tytułem „110 lat fotografii artystycznej i użytkowej", stało się z wielu względów pilną koniecznością. Pierwszym z nich to sprawa upamiętnienia stulecia istnienia fotografii, które w Polsce, z powodu okresu wojennego, nie doszło do skutku. Znaczenie fotografii jest w życiu dzisiejszym zbyt zasadnicze i wieloważne, by można było nad nim przejść do porządku dziennego. Poza tym układ ogólny spowodował, że nie zebrany został dotychczas w Polsce materiał historyczny i dokumentarny w tym zakresie i nie wiadomo było jakim materiałem dysponujemy.

Pokazanie istniejącego materiału historycznego i dokumentarnego było istotnym celem wystawy. W trakcie rozważań nad organizacyjnym ujęciem wystawy wysunięte zostały następujące tezy: 1) zebrany materiał należy ująć w sposób dialektyczny i podać w łatwo przyswajalnej formie; 2) całość materiału zainwentaryzować; 3) w zależności od ilości i jakości materiału powziąć decyzję o szansach i możliwości stworzenia Muzeum i Archiwum Fotografiki w Polsce.

Przebieg prac urzeczywistniany ściśle w myśl wytycznych był skomplikowany i trudny. Wymagał podejścia historycznego, archiwalnego, ekspozycyjnego, dialektycznego, dokumentacyjnego, dydaktycznego i artystycznego. Stąd nastąpił podział na odcinki pracy i poszczególne funkcje i zakresy działania i odpowiedzialności konsultantów.

Trzeba przyznać, że z wyjątkiem jednego wypadku, wszyscy fotografowie polscy zrozumieli sens i doniosłość całej sprawy i w sposób uznania godny przyczynili się do realizacji. A była to pierwsza troska organizatorów. Przeprowadzona ankieta dała wyniki pozytywne i spory materiał dyspozycyjny. Ponieważ jednak ograniczenie się do wyników ankiety stanowiło by ograniczenie wystawy (i materiału) do ilości przypadkowej i elementów składowych, których odpowiedni zestaw był prawie niemożliwy i stanowił skład nie dający pełnego, zamierzonego obrazu — więc równolegle i jednocześnie z biegiem i trwaniem ankiety podjęta została druga akcja zbiorcza, oparta o systematyczne poszukiwanie i realizowanie materiału ujętego metodycznie w odpowiednie tablice synchroniczne dotyczące w pionach i poziomach całości tematu i zamierzenia.

Trzecim wreszcie torem biegły starania o podstawy finansowe i formalne wystawy oraz wstępne prace dla sprawy samego Muzeum i Archiwum.

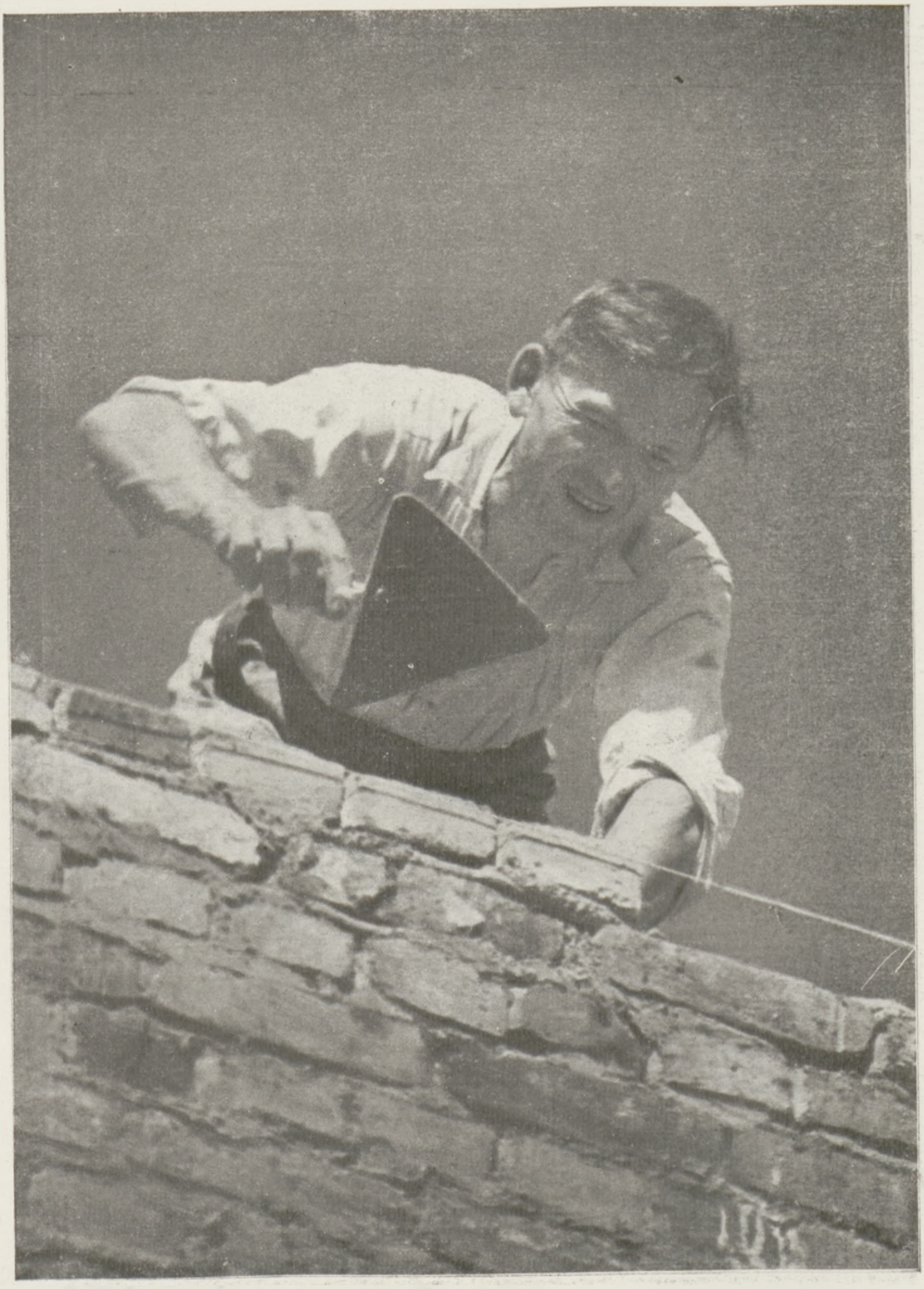
Sam więc projekt wystawy przewidział jednocześnie współczynniki wystawy i konsekwentne w przyszłości zużytkowanie wybranego materiału.

Ponieważ całość pracy przemyślana została wszechstronnie i na wielu odcinkach (praktycznie wykonalnych) jednocześnie, przeto i wynik okazał się pozytywny, przynosząc około pięciokrotnie więcej materiału aniżeli mogła pomieścić wystawa. W konsekwencji ekspozycja — jakkolwiek nie idealna, nie pozbawiona usterek i braków, które wynikły z przyczyn niezależnych od organizacji — ograniczyła się do zastosowania odpowiednich skrótów i syntez, do za-



„Opieka nad dzieckiem"
(brom)

Stobik Franciszek
Katowice



„Coraz wyżej"
(brom)

Stapiński Bronisław
Katowice



„Żniwiarze"
(brom)

Edward Poloczek
Katowice



„Przyjemna praca"
(brom)

Mieczysław Cybiński
Katowice

zasadniczych elementów jakimi musiały być następujące działy: dokumentacja historyczna, wzorcowy sprzęt techniczny, bibliografia, zespół włączonych historycznie technik swobodnych, zespół wydzielony fotogramów autorów zmarłych, traktowany na całym tle, zespół fotogramów polskich współczesnych wykazujący realizm socjalistyczny, pokaz najnowszych wzorców fotografiki radzieckiej oraz czynniki pomocnicze, drugorzędne, jak makiety, tablice, napisy. Uzupełnienie i dalsze gromadzenie materiału będzie już należało do systematycznej pracy Muzeum i Archiwum.

Jest niewątpliwe, że wystawa: „110 lat fotografiki artystycznej i użytkowej" odbiega od dotychczas praktykowanego szablonu wystaw i salonów, że stanowi z uwagi na swój cel ostateczny osiągnięcie jakby wyższego rzędu, że mierzyć trzeba ją innymi kategoriami.

Jest pierwszą tego rodzaju imprezą w Polsce, jest prawdopodobnie zapoczątkowaniem nowego etapu, w którym bardziej przemyślane (i mniej przypadkowe) imprezy wstąpią w ogólny program fotograficznych pokazów. Impreza tego typu posiada odrębną atrakcyjność i stanowi swoisty wkład do kultury jako czynnik dydaktyczny, poglądowy i jako przykład świadomego rozwiązania problemu. Jako wartość praktyczna stanowi przykład właściwego zużytkowania subwencji, jako fakt jest dowodem rozwoju, potencjału i stabilizacji fotografiki polskiej.

Jest wskazane, aby wystawę zobaczyli wszyscy zainteresowani fotografowie i fotograficy oraz amatorzy i młodzież szkolna. Winna również prasa okazać jej należyte zainteresowanie, gdyż wystawa jest imprezą propagandową w skali wykraczającej poza granice Państwa.

ZBIGNIEW PĘKOSŁAWSKI

U podstaw ideologicznych wystawy sopockiej „110 lat Fotografii"

Cel i głęboki sens wystawy „110 lat Fotografii" tkwi nie w samym pomyśle zobrazowania wiekowego dorobku najmłodszej ze sztuk, nie w cennej dydaktycznie formie pokazu czy technicznej introdukcji, ale w społeczno-ideologicznej koncepcji całości zagadnienia, w pionierskim niewątpliwie potraktowaniu fotografii jako zjawiska społecznego, na bazie ekonomicznego trwania narodów, w pryzmacie klasowego konfliktu. Rozpatrywanie zjawisk samych w sobie, opisywanie ich i uogólnianie w oderwaniu od rzeczywistości, jaką wyznacza epoka dziejowa, dla starczej chęci grzebania w popiołach — to metoda rozumowania właściwa idealistycznej filozofii czasów, które odchodzą.

Sopocka wystawa osiągnięć, zastosowań i możliwości fotografii w służbie nauki i sztuki w jej ponad stuletnim jubileuszu — pierwsza w nowej Polsce, skromna zasięgiem, ujęta poglądowo, ale naukowo pewnie, jest pierwszą śmiałą próbą materialistyczno-dialektycznej interpretacji zagadnienia, głęboko ludzko pomyślaną próbą ukazania fotografii w funkcjonalnym zespoleniu z epoką, z podkreśleniem szczególnym wzajemnego stosunku człowieka do narzędzia — z uwzględnieniem stosunków produkcyjnych, kształtujących i wyznaczających rzeczywistość społeczną i historyczną.

W pryzmacie tak potraktowanego zagadnienia, w kalejdoskopie ekonomicznych przeobrażeń stulecia, fotografia jako wyodrębniony dział umiejętności ludzkiej, jako technika i sztuka ukazuje się zwiedzającemu wystawę nie w pseudo-szlachetnej izolacji, zawieszona między ziemią a niebem, jako wiedza dla wiedzy czy sztuka dla sztuki — ale jako produkt i znamię epoki. Fotografia w swych pierwocinach była taka, jakim był człowiek, który ją wynalazł i całokształt stosunków polityczno-ekonomicznych: początkowo strzeżonym zazdrośnie nawykiem maga — kapłana — czarnoksięstwem; wyprana złym retuszem z wszystkiego, co człowiecze, naśladowała później kontury malarstwa, by stać się z kolei salonową kukłą mieszczańskiego zakłamania, pawiem głupoty i ekscentryzmu, eastmanowsko-snobistyczną rozrywką bogaczy, źródłem bajecznych dywidend Goertzów i Kodaków, powstania zmęczonych, wyjałowionych w szkole formalizmu, a zawiedzionych na niwie plastyki malarzy — ucieczką od okrutnej rzeczywistości epoki imperialistycznego zwyrodnienia dla natur buntujących się, ale w buncie niemocnych — a w reszcie w latach ostatnich, cennym narzędziem naukowca, rejestratorem osiągnięć narodów w marszu do socjalizmu — fotografią w służbie pokoju.

Wszystkie te sprawy, konflikty, osiągnięcia techniczne rozpatrywane z perspektywy wieku, w ujęciu nowych czasów, dojrzały, aby je w formie wystawy szerokiemu ogółowi ukazać. Zwiedzający planowo wystawę osiągnie niewątpliwie rzetelną z tego korzyść — poznawszy stopniowy rozwój fotografii na tle każdorazowego układu stosunków ekonomicznych, uświadomi sobie jej społeczne aspekty, zrozumie na czym polega pionierska rola Związku Radzieckiego o nową socjalistyczną treść fotografii, doceni głęboki sens społecznych przemian, jakie przeżywa fotografika polska.

Wystawa sopocka jest pierwszą tego typu — jej udziałem splendor pierwszeństwa, ale i gorycz uchybień. Jedno jest pewne: wystawa „110 lat fotografii" nie jest zwierciadłem krzywo łamiącym rzeczywistość; oparta o źródłowy, z wielkim trudem zbierany materiał dokumentarny, jest ambitną, odpowiedzialną próbą socjalistycznej interpretacji wielotorowego, naukowo ważnego, społecznie cennego zagadnienia fotografii w służbie nauki i sztuki socjalistycznej.

EDMUND ZDANOWSKI

Wystawa 110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej na III Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie

„Jako mały chłopiec godzinami przyglądałem się ulicznym fotografom, wykonującym zdjęcia minutowe. Byli oni dla mnie większymi czarodziejami niż ci, o których czytałem w bajkach", pisze jeden z uczniów technikum fotograficznego. Z czarodziejstwa fotografii korzystamy dzisiaj wszyscy: naukowcy, technicy, propagandziści, amatorzy, artyści i najprzeciętniejsi ludzie. To czarodziejstwo zostało wypracowane mozolnie przez człowieka w ciągu wielu, wielu lat, podobnie, jak inne czarodziejstwa pracy i nauki.

Wystawa „110 lat Fotografii" obrazuje rozwój wynalazku fotografii od pierwszych najprymitywniejszych narzędzi do najbardziej precyzyjnych, które uwarunkowały wszechstronne zastosowanie fotografii i wytworzyły swoiste stosunki w świecie fotograficznym.

Na wystawie przedstawione są rozliczne działy fotografii: od naukowej do artystycznej; od portretu Mickiewicza (1844 rok) i Chopina do fotografii radzieckiej, od fotografii mikroskopowej do astronomicznej i błyskawicznej, od najprymitywniejszej techniki do technik najbardziej różnorodnych i wyszukanych.

Wystawa ma na celu ukazać jak wiele dokonało się wysiłków (fizyka — chemia) zanim wynalazek fotografii został uznany w 1839 roku, jak fotografia rozwijała się w ciągu 110 lat w zakresie nauki, techniki i sztuki fotograficznej, jakie wytwarzały się stosunki w świecie fotograficznym. Wystawa zapoczątkowała Muzeum Fotograficzne i objęła tylko nieznaczną część zgromadzonych eksponatów stanowiących kanwę wielu różnorodnych wystaw. Można powiedzieć, że polska nauka fotograficzna, nie mająca możliwości w kapitalistycznej Polsce, wkracza na drogę planowej pracy. Praca ta umożliwi właściwe społecznie wykorzystanie dotychczasowego dorobku naukowego, naukowo-popularnego i artystycznego i zapewni najpewniejszy rozwój fotografii i nauki o niej.

„Wiele lat czekałem na tę chwilę" — rzekł jeden z twórców wystawy, któremu dopiero Polska Ludowa stworzyła warunki do pracy naukowej.

W warunkach kapitalistycznych wynalazcy i naukowcy fotograficzni albo nie mieli żadnego zrozumienia i poparcia, albo zyski z ich wynalazków i trudów ciągnęli kapitaliści kosztem robotków. Tak działo się w przemyśle foto-optycznym i foto-chemicznym. Z usług fotografii korzystała przeważnie klasa posiadająca i jej upodobanie znalazło swe odbicie w XIX-wiecznej fotografii użytkowej i artystycznej. Grupy fotografujących ukształtowały się w ówczesnych warunkach również charakterystycznie dla kapitalizmu i rozwijały się w antagonizmie panującym między zawodowcami, amatorami, naukowcami i artystami-fotografami.

Rozwój całego „świata fotograficznego" dokonywał się żywiołowo i bezplanowo. Stan ten ulega zmianie wszędzie, gdzie się dokonuje rewolucja socjalistyczna. I w Polsce uspołeczniony przemysł fotograficzny rozwija się i pracuje planowo z korzyścią dla całego społeczeństwa i ogromnie wzrośnie w realizacji Planu Sześcioletniego. Antagonizm między grupami fotografujących zaciera się, do czego w walnym stopniu przyczynia się szkolnictwo fotograficzne, jakiego przed wojną nie było w Polsce, ruch spółdzielczy i kulturalne organizacje fotograficzne. Fotografia artystyczna również przechodzi z pozycji formalizmu do realizmu socjalistycznego i posiada już nie błahy dorobek. Dlatego nader pouczającym jest zestawienie na wystawie naszej fotografiki z przodującą fotografią radziecką, której reprodukcje są wyjęte z podręcznika W. Mikulina „25 lekcji fotografii" („Fotografia w 25 urokach").

Fotograficy radzieccy celują trafnością i prostotą w „uchyceniu" prawdy. Ich obrazy owiane są szczerą i głęboką miłością do radzieckiego człowieka i ojczystego kraju. Kompozycja zaspakaja najwybredniejszy smak, a tematyka jest bardzo rozległa i wielonastrojowa. Niewątpliwie nasi fotograficy, tak uzdolnieni i sposobni artystycznie i technicznie, skorzystają jak najwięcej ze wzorów przodujących kolegów — fotografików radzieckich, którzy stworzyli w fotografice nową epokę artystyczną.

Można powiedzieć, że wystawa „110 lat Fotografii" jest ze wszech miar pozycją bardzo poważną w dorobku fotografii polskiej i stanowi drugą właściwą pozycję w dorobku Polskiego Towarzystwa Fotograficznego po wystawie „Pokój Zwycięża". Dlatego usterki wystawy, mogą być wytłumaczone pierwszą próbą tak poważnej i skomplikowanej imprezy, jak przedstawienie fotografii w jej historycznym rozwoju.

JAN SUNDERLAND

Wystawa „110 lat Fotografii" w Sopocie

Według zamierzeń jej organizatorów, wystawa „110 lat Fotografii" ma nosić charakter pedagogiczno-artystyczny. Nie ma służyć wybrańcom — jakiejś elicie artystycznej lub znawcom — lecz możliwie najszerszym masom ludzi, głodnych sztuki. Ma ona nawoływać do zajmowania się sztuką fotograficzną, tą sztuką, która nie wymaga poświęcenia jej całego życia, lecz daje się pogodzić z każdym niemal zajęciem zawodowym; pozwala na osiągnięcie koniecznego poziomu technicznego i estetycznego kosztem najkrótszej nauki oraz stosunkowo najmniejszego nakładu pracy i czasu i może najskutecniej wprowadza na wyższe regiony odbiorczości artystycznej; przynajmniej w stosunku do malarstwa, rysownictwa i grafiki.

Nawoływanie musi się sprowadzać do zaznajomienia z tym, czym jest fotografia, i do zachęty. Zaznajomienie jest najbardziej zrozumiałe i najtrwalsze, gdy przedstawia swój przedmiot w rozwoju historycznym. Zachęta jest najskuteczniejsza, gdy przedstawia całe bogactwo możliwości twórczych. Stąd podział wystawy na część historyczną, ujętą systematycznie od pierwszych poszukiwań optyków starożytnych do naszych czasów, w powiązaniu z podłożem ustrojów społecznych, i część pokazową technik fotograficznych, która uczy ile różnych sposobów ma fotograf, aby wypowiedzieć się artystycznie, jak rozmaite kształty przybiera rzeczywistość, zależnie od woli twórczej i opanowania rzemiosła.

Łączy obie części pokaz prac zmarłych fotografików polskich, kończący się na Tym, od którego i dzięki któremu zaczął się żywiołowy rozwój fotografiki w Polsce: na Janie Bułhaku.

Tak więc tworzywem wystawy jest przeszłość; przyszłość celem.

Dla mnie osobiście najciekawszym dziełem wystawy jest pokaz technik. Jest on także dziełem najbardziej płodnym ze stanowiska pedagogicznego. Przed drugą wojną światową zdarzało się także widzieć ich rozmaitość, lecz w znacznie mniejszej skali. Wystawy indywidualne, salony ogólnopolskie lub międzynarodowe gromadziły obrazy fotograficzne pod kątem widzenia bądź artystycznym, bądź tematycznym. Różnorodność techniczna, zależność wyniku estetycznego od użycia tej czy innej metody, zacierały się dzięki kierowaniu uwagi na sam efekt estetyczny. Technik, widzianych na jednej wystawie, mogło być pięć — sześć, zwykle mniej, rozrzuconych, zagubionych w masie. Co zresztą było właściwe, z punktu widzenia artystycznego celu wystawy: nie jeden raz wypowiadano słuszny pogląd, że „kuchnia" artystyczna powinna być niewidoczna, że najwyższa umiejętność polega na tym, by umiejętności, „sztuki" w znaczeniu rzemiosła, sprawności zawodowej artysty — nie było znać wcale; że dzieło sztuki winno się narzucać wrażliwości odbiorcy jako coś prostego, nieuchwytnego, płynącego bezpośrednio z duszy twórcy do duszy widza. Wielki muzyk musi być wirtuozem; ale wzrusza — czyli osiąga efekt artystyczny — tylko w tej mierze, w jakiej się jego wirtuozostwa nie spostrzega; i to samo jest słuszne w zastosowaniu do plastyki.

Ale poza prostym odbiorem artystycznym, wrażeniem, istnieje też właśnie moment pedagogiczny. Warto się zaznajomić z rozmaitością technik, warto się dowiedzieć do czego one służą, przekonać się, że jeden negatyw może się stać początkiem drogi o wielu rozdrożach artystycznych, punktem wyjścia wielu obrazów o różnych właściwościach; że inny nastrój, inną myśl, więc nawet nieraz poczęści inną treść poddaje widzowi anastygmatyczny obraz bromowy, inny — izohelia, inny — bromolej. I ta wystawa jest pierwszą, na której moment techniczny został wyodrębniony, podkreślony, a materiał odpowiednio usystematyzowany przez zestawienie przeszło pięćdziesięciu technik, po jednym okazie każdej. Wartość tego działu wystawy, zwłaszcza jego wartość dla Muzeum, którego zaczątkiem ma być wystawa, jest oczywista.

Pisałbym więcej. Ale byłem konsultantem Komitetu Organizacyjnego wystawy; to skłania do wstrzemięźliwości.

JANINA MIERZECKA
C. P. Z. F.

Na marginesie Wystawy „110 lat Fotografii"

Wystawa „110 lat Fotografii" jest pierwszą tego rodzaju imprezą nie tylko w Polsce współczesnej, ale — o ile mi wiadomo — wogóle. I dlatego nie można ulegać pierwszemu wrażeniu, ale należy się odnieść do niej jak do dziecka pierworodnego, z entuzjazmem ale krytycznie.

A więc, jeśli chodzi o entuzjazm, jest ona w tej części Festiwalu Sopockiego jednym z najbardziej atrakcyjnych punktów. Jest pomyślana i przeprowadzona z rozmachem, nowocześnie i przejrzyście, nie przeładowana i pouczająca. Materiał tam zebrany — podwaliny przyszłego

Muzeum Fotografii — jest niezmiernie pouczający dla nas, którzy się tymi sprawami zajmujemy, a dla licznych rzesz amatorów i laików tak obfity, że właściwie dopiero po wtórnym obejrzeniu wystawy są w stanie ją ogarnąć.

Strona estetyczna, a więc: rozmieszczenie eksponatów, tak różnorodnych i trudnych do ujęcia w porządkową całość, ciekawe napisy i rysunki wykonane z umiarem i ze smakiem, a zwłaszcza makiety, dowcipnie pomyślane i świetnie przeprowadzone dają całość wybitnie wartościową i oryginalną.

Ale — bo gdzież ich nie ma tych „ale" — tym bardziej należałoby zwrócić uwagę na niedociągnięcia, powstałe na skutek nieumiejętności czy wręcz niedbalstwa poszczególnych wykonawców, czy też na skutek już braku czasu lub miejsca. Przy tego rodzaju zbiorowej pracy, każda jednostka czy zespół, który się podejmie jakiegoś działu, musi dbać o to, by całość była na równym poziomie.

Otóż najsłabszą stroną wystawy, które brzmią „jak zgrzyt żelaza po szkle" — są reprodukcje. Reprodukcje tak fotografii dawnych sprzed 100 lat, jak i tych sprzed kilkudziesięciu lat (zmarłych fotografów). Zrobione są nieumiejętnie i bezmyślnie. Takich reprodukcji nie wolno wystawiać nigdzie, a cóż dopiero na wystawie na tak wspaniałym poziomie. Reprodukcja powinna przecież oddać w pełni walory oryginału, ba, co więcej, często może być nawet lepsza niż zniszczony lub wyblakły oryginał, a zawsze powinna oddać ducha epoki z jakiej pochodzi. Dlatego — aby nie wyliczać wszystkich błędów jakie popełniono, ograniczę się do jednego przykładu — nie można prac naszego pra-mistrza Dawida Oktawiusza Hilla reprodukować na papierze błyszczącym, bo w owym czasie jeszcze takiego papieru nie było i nie na takim były wykonane. Taka sama reprodukcja, mimo, że nie z oryginału, wykonana precyzyjnie na papierze matowym powinna i może oddać szlachetność faktury Hilla, miękkość niekorygowanego objektywu, subtelność przejść ze świateł do cieni, a więc to wszystko, czego brak wystawionym reprodukcjom. Wiadomo, że wykonać dobrą reprodukcję nie jest łatwo, ale dlaczego nie zamieszczono chociaż tej jednej dobrej reprodukcji Hilla, o której wiemy że istnieje?

A przecież na tej samej wystawie mamy doskonałe, mocno powiększone reprodukcje fotografiki sowieckiej, które, jak być powinno, wcale nie robią wrażenia reprodukcji ale oryginałów.

Drugą, słabą stroną wystawy, to techniki, zarówno bromowe, jak i swobodne. Dział ten opracowany jakby pobieżnie, nierówno i niewyczerpująco, jest chaotyczny, dla laika mało co zrozumiały. Robi to takie wrażenie, że już nie było ani dosyć miejsca ani czasu na należyte opracowanie tego działu. Brak chronologii i systematyczności. I tak, niektórych technik jest za dużo (np. „softu" we wszystkich odmianach, przy czym za sucho podano na czym te różne odmiany polegają, dla niewtajemniczonego zupełnie nie wystarczająco), inne znów reprezentowane jednym lub kilkoma przykładami, wcale nie charakterystycznymi, trudno czytelnymi dla laika (inwersja), mimo, że były do dyspozycji przykłady doskonałe, o pełnych walorach tej ciekawej, różnorodnej, pełnej inwencji techniki.

Tak samo w gumie i przetłoku, które przez ćwierć wieku królowały nad wszelkimi innymi technikami. brak przykładów typowych i charakterystycznych, a te które są, raczej dezorientują niż uczą.

Jeżeli wystawa ma być dydaktyczna, powinna owszem pokazać poszczególne fazy technik skomplikowanych. I tu właśnie razi brak systematyczności. Nieszczególnie trafny przykład inwersji (za dużo małych, rozbitych płaszczyzn) i dobry przykład Persona są niewystarczające i jakby niepowiązane z całością.

Brak również przeźroczy biało-czarnych, które są najdoskonalszą, czystą techniką pozytywową. Przeźrocza, czy to na szkle w znormalizowanym formacie 8,5×8,5 cm, czy też na błonie małoobrazkowej są rozpowszechnione we wszystkich dziedzinach pomocy oświatowych i naukowych, są często jedyną lub prawie jedyną formą fotografii z którą się styka uczeń czy naukowiec, tak że niezrozumiałym jest zupełne pominięcie tego działu.

Natomiast tych kilka przeźroczy barwnych, które zamieszczono jako przykłady fotografii barwnej są niekorzystnie zmontowane i prawie nieczytelne. Zresztą całe zagadnienie fotografii barwnej — wprawdzie w tej chwili jeszcze mało dostępnej, ale istniejące od przeszło 50 lat i mające przed sobą olbrzymią przyszłość — potraktowane jest po macoszemu. Nie uwidoczniono zupełnie różnicy między autochromem sprzed kilkudziesięciu lat, a bezziarnistym przeźroczem współczesnym, nie podano na jakiej drodze dochodzi się do takich wyników jak zamieszczone 2 piękne barwne plansze.

Również dział fotografii i portretów zmarłych fotografików jest raczej naszkicowany, jest mocno niekompletny w stosunku nawet do tych materiałów, które są dostępne, nie mówiąc już o tych o których wiemy, że istnieją, ale nie mamy do nich w tej chwili dostępu. Reprodukcje są i w tym dziale nieprzyjemnym zgrzytem.

Dział ten należy uważać raczej jako początek akcji, którą należało dawno rozpocząć i przyklasnąć temu, że ją nareszcie rozpoczęto. Jak najenergiczniej starać się trzeba o uzupełnienie tego działu nie tylko pojedynczymi przykładami, ale całymi, jeszcze dziś osiągalnymi zespołami prac.

Wszystkie te „ale" które tu podałam, nie są zarzutami uczynionymi organizatorom. Wiadomo, że rodzice często nie widzą błędów swoich

dzieci. Nie brałam udziału w montowaniu tej, z takim rozmachem zmontowanej wystawy i dlatego tak, jak z jednej strony jestem pełna podziwu i uznania dla ogromu pracy włożonej w tę imprezę, tak z drugiej mogę ocenić bardziej objektywnie popełnione błędy czy niedociągnięcia, niż organizatorzy sami.

A czynię to w szczerej trosce o dalszy los tej wystawy, ponieważ uważam, że wystawa jest doskonale pomyślana, ale nie przemyślana do końca. Uwagi moje mają na celu nie wytykać błędy, ale pomódz w usunięciu niedociągnięć. Uważam, że należy uzupełnić braki, skompletować, względnie przerobić słabsze działy, a następnie, zanim ta piękna i oryginalna wystawa spocznie ostatecznie w archiwum, należy ją koniecznie pokazać nie tylko we wszystkich ośrodkach kulturalnych kraju, ale drogą wymiany kulturalnej z zagranicą, w krajach demokracji Europy.

WITOLD DEDERKO

Od wystawy do muzeum

Wystawa „110 lat Fotografii Artystycznej i Użytkowej" miała za zadanie pokazać i wytłomaczyć w jaki sposób fototechnika i fotografika w swej przeszło wiekowej historii doszła do dzisiejszych wyników.

Obecnie nie ma żadnej dziedziny życia, która by mogła się obejść bez pomocy fotografii. Nie ma również człowieka, któryby ogarnął całokształt tej wiedzy i techniki. Fotografia przyswoiła sobie tak wiele zdobyczy fizyki i chemii, że obecnie ogarnięcie jej całości przez jednostkę stało się niemożliwe.

Niestety, zbyt krótki okres przygotowawczy oraz szczupłość miejsca nie pozwoliły pokazać całego dorobku współczesnej fotografiki.

Drugim celem wystawy było podkreślenie faktu, że fotografia w swych dziejach nie była przejawem oderwanym, że los jej był ściśle związany z losami rozwijajacych się przemian społecznych i ekonomicznych; nie ma bowiem żadnego zjawiska oderwanego i zależnego jedynie od siebie.

Technika i styl, wytwórczość i kierunek sztuki — to wynik starć w społeczeństwach. To odcinek walki, która w ostatnim stuleciu przybrała tak ostre formy. To wynik walki klas.

Trzecim zadaniem wystawy była próba generalna odtworzenia w nieco odmiennej formie przyszłego Muzeum Fotografii w Polsce.

Był to przegląd wartości muzealnych, które się zachowały do dnia dzisiejszego

Myśl o Muzeum Fotografii kiełkowała w polskim świecie fotograficznym już od dawna, od r. 1936. Ówczesne Polskie Towarzystwo Fotograficzne w Warszawie posiadało dość bogate archiwum zdjęć, negatywów i przezroczy. Po śmierci inż. Piotra Lebiedzińskiego w archiwum znalazło się około pół setki starych aparatów fotograficznych (m. in. Kodak I). Eksponaty te miały być wystawione na wystawie p. n. „Stulecie Fotografii", której otwarcie miało nastąpić 19 sierpnia 1939 r. Niepewna sytuacja polityczna spowodowała przesunięcie tego terminu na listopad 1939 r. Termin nie został dotrzymany z powodu tragicznej wojny hitlerowskiej.

Niestety prawie całe archiwum przedwojennego PTF-u w czasie okupacji zaginęło. Pozostała niewielka stosunkowo ilość prac polskich fotografików cudem przechowana w Muzeum Narodowym.

Wystawa „110 lat Fotografii" pokazała nam, że — na szczęście — wiele przedmiotów dotyczących historii fotografii zachowało się w rękach prywatnych. Ponad 60 osób zadeponowało na wystawie około trzech tysięcy eksponatów. Większość ich nie można było nawet pomieścić w dużym pawilonie wystawowym.

Widzimy więc, że muzeum można stworzyć.

Pierwszym zadaniem organizatorów muzeum będzie za tym stworzenie spisu wszystkich wiadomych nam przedmiotów dotyczących historii fotografii, znajdujących się na terenie Polski.

W tej chwili w posiadaniu PTF i PZF, oraz osób prywatnych, które wyraziły już zgodę na zdeponowanie należących do nich przedmiotów, jak fotogramy, aparaty i dokumenty dotyczące historii fotografii, znajduje się ponad 1000 eksponatów.

Eksponaty te stworzą zaczątek Muzeum i Archiwum Fotografii. Muzeum nie będzie mogło wszystkiego pomieścić. Archiwum będzie służyło nam i przyszłym pokoleniom jako źródło do badania historii fotografii.

Muzeum i Archiwum winno być pracownią, w której powstanie ta historia.

I dlatego przedstawiciele tej instytucji winni jak najwcześniej zająć się przeprowadzeniem wywiadów z ludźmi fotografii minionej epoki, którzy żyją jeszcze i mogą dać wyjaśnienia w wielu sprawach dotyczących przeszłości fotografii.

Przedstawiciele Muzeum i Archiwum winni stworzyć centralną bibliotekę fotograficzną, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł polskich. Jeśliby dzieł tych, jak: artykułów w czasopismach nie mogli dla biblioteki zdobyć, winni poczynić odpisy tych dzieł i artykułów.

Musimy zbadać dokładnie, czy nie pozostały jakiekolwiek materiały po zmarłym w czasie wojny prof. Macieszy, który pracował nad historią fotografii i posiadał wiele materiałów dotyczących tej dziedziny.

I wreszcie — muzeum, oprócz wartości ściśle historycznych wino być pokazem wartości technicznych, winno być muzeum pedagogicznym. Młodzież, przychodząca do muzeum winna nie tylko oglądać kurioza, ale i uczyć się, dowiadywać się co może stworzyć fotografia, jak tworzy i wreszcie to, że fotografia jest jednym z członów naszego życia, dążącego do socjalizmu.

MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

Konkurs fotograficzny „Polska Ludowa — Kraj i Ludzie"

Z inicjatywy Komitetu Redakcyjnego Albumu Polski, na zlecenie Biura Turystyki Min. Kom. udzielone „Wydawnictwom Komunikacyjnym", które z kolei przekazało realizację konkursu Oddziałowi Warszawskiemu Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, został w miesiącach letnich zorganizowany konkurs fotograficzny „Polska Ludowa — Kraj i Ludzie", rozpisany w czerwcu, z terminem nadsyłania fotografii do końca sierpnia.

Ministerstwo Komunikacji (Biuro Turystyki), Ministerstwo Kultury i Sztuki (Ref. Fotografiki), Polski Związek Fotografików, oraz Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj" wyznaczyły na konkurs szereg nagród, początkowo w kwocie ogólnej 550.000 zł, które podzielono dla każdego z pięciu działów w następujących wysokościach.

I nagroda — 30.000 zł; II nagroda 20.000 zł; 5 III nagród po 10.000 zł.

Poza tym Polski Związek Fotografików wyznaczył dwie nagrody za wartość artystyczną całości nadesłanych fotografii danego autora, I — 30.000 zł; II — 20.000 zł. Dodatkowo już przed samym rozstrzygnięciem konkursu wyznaczono jeszcze dalszych 240.000 zł na nagrody przez Min. Kom., Min. Kultury i Sztuki i Oddział Warszawski Pol. Tow. Fotograficznego.

Tematy fotografii podzielono na 5 następujących działów:

I. Odbudowa i zagospodarowanie kraju;
II. Zdobycze socjalne;
III. Warszawa;
IV. Turystyka masowa;
V. Krajobraz, do której to grupy zaliczono także zabytki sztuki, osobliwości etnograficzne, faunę i florę itd.

Konkurs wzbudził zrozumiałe zainteresowanie, toteż do końca sierpnia nadesłano do P. T. Fotograficznego 3.251 fotografii, 124 autorów.

Jury Konkursu składało się z delegatów wszystkich władz i instytucji, które wyznaczyły nagrody. Na posiedzeniu w dn. 31 sierpnia 1950 r. ukonstytuowało się ono jak następuje:

Przewodniczący Dr Mieczysław Orłowicz, del. Biura Turystyki Min. Kom. Zastępca Przewodniczącego St. Radca Marian Schulz, del. Min. Kultury i Sztuki, Sekretarka Anna Jankowska del. Instytutu Wyd. „Kraj". Członkowie: Sunderland del. Polskiego Zw. Fotografików, oraz Ob. D. B. Dorys del. Pol. Tow. Fotograficzngo.

Sąd Konkursowy pracował bardzo intensywnie, przez 3 tygodnie odbywając 8 posiedzeń cztero-godzinnych w okresie od 1 do 18 września.

Na pierwszych czterech posiedzeniach przejrzano dwukrotnie cały materiał, odrzucając w całości zdjęcia 78 autorów i kwalifikując do wyróżnień względnie nagród tylko 209 zdjęć 46 autorów. W rezultacie 25 autorów otrzymało nagrody, 44 autorów wyróżnienia.

Spis autorów, którzy otrzymali nagrody lub wyróżnienia podano w innym miejscu.

O ile autorów zdjęć nagrodzonych i wyróżnionych w liczbie 46 podzielimy wedle miejscowości zamieszkania, zobaczymy, że w konkursie dominowała Warszawa (20 autorów). Na drugim miejscu stoi Łódź (4 autorów), na trzecim i czwartym Kraków i Gdynia (po trzech autorów), po dwóch autorów zamieszkuje w Poznaniu, Wrocławie, Katowicach i Sopocie, po jednym autorze w Gdańsku, Toruniu, Gnieźnie, Białej, Cieszynie, Tarczynie, Knurowie i Jędrzejowie.

Z większych miast w tym spisie świecą nieobecnością Szczecin, Bydgoszcz, większość miast Zagłębia Węglowego, Lublin, Białystok, Opole, Kielce, Radom, Częstochowa, Zakopane itd.

O ile spojrzymy na całość nadesłanego materiału, to muszę skonstatować, że Konkurs pod względem ilości nadesłanych zdjęć przewyższył oczekiwania, natomiast pod względem jakości nie dopisał. Zdjęcia nagrodzone i wyróżnione w liczbie 209 stanowią bowiem tylko 6,4% czyli jedno zdjęcie nagrodzone lub wyróżnione, wypada na 16 zdjęć nadesłanych.

Jeżeli stawimy zdjęciom nadesłanym noty otrzymamy proporcję następującą.

Zdjęć nagrodzonych (nota celująco) 51 fot. (1,6), zdjęć bardzo dobrych tj. wyróżnionych 158 (4.8%).

Zdjęć dobrych, tj. takich które przeszły przez pierwszą eliminację a odpadły dopiero przy drugiej eliminacji, nie otrzymując z tego powodu wyróżnień 176 (5,2%).

Razem tedy zdjęć nagrodzonych wyróżnionych i wyróżniających się 385 tj. 11,6%.

Przynajmniej drugie tyle tj. 385 wśród zdjęć wyeliminowanych już przy pierwszym przeglądzie stanowią zdjęcia z notą dostatecznie, którą bym postawił zdjęciom tematowo dobrym, ale mającym pewne niedociągnięcia artystyczne i odwrotnie estetycznie dobrym, a nawet bardzo dobrym, ale nieodpowiadającym tematom konkursu (11,6%). Mogą się one natomiast przydać zupełnie dobrze dla wydawnictw turystycznych.

Sumując zdjęcia które otrzymały noty od celujących do dostatecznych otrzymamy 770 zdjęć tj. 23.2% a zatem mniej więcej jedno zdjęcie na cztery.

Niestety trzy czwarte zdjęć, a za tym znaczna większość z nadesłanych na konkurs, to zdjęcia z notą niedostatecznie lub źle.

Za niedostateczne uważam wśród nich około 975 zdjęć (30%), które przy nieartystycznym ujęciu, albo wadach technicznych, posiadają jednak pewną wartość informacyjną.

Natomiast 1506 zdjęć (46%), a za tym prawie połowa nadesłanych na Konkurs, nie posiadała ani żadnych walorów informacyjnych ani artystycznych. Były złe. Ich przeglądanie zabrało nam sporo czasu i świadczyło o zupełnym bezkrytycyźmie i niezrozumieniu intencji Konkursu przez autorów tych zdjęć.

Pozwolę sobie zrobić jedną uwagę pod adresem autorów. Są wśród fotografików tacy, którzy ze swoich zdjęć potrafią na Konkurs nadesłać stosunkowo niewiele, ale najlepszych jakie mają, najlepiej dobranych i wykonanych technicznie bez zarzutu, a przy tym artystycznie podklejonych na odpowiednim dla zdjęcia kartonie. Jako typ takiego autora przedstawię zdobywcę wysokich nagród w kilku działach Ob. Henryka Hermanowicza z Krakowa (godło „Guzik"), którego koperta była ostatnią którą sąd konkursowy przeglądał na trzecim posiedzeniu. Zmęczeni przeglądem rozmaitego rodzaju wybierków w poprzednich kopertach, zawierających nieraz ponad 100 bezwartościowych fotografii, zdumieliśmy się wyrównanym bardzo wysokim poziomem i wielostronnością tematową kilkunastu zaledwie zdjęć mistrza, z których prawie wszystkie przeznaczyliśmy dla dalszych eliminacji, jako zasługujące na nagrody i wyróżnienia.

Byli nawet tacy, którzy za wszystkie nadesłane zdjęcia otrzymali nagrody lub wyróżnienia.

I odwrotnie byli tacy, którzy wśród kilkudziesięciu nadesłanych zdjęć otrzymali tylko jedno lub żadnego wyróżnienia.

Są wśród nich dwie grupy, a mówię o autorach których zbiory znam. Jedni nie umią dobrać materiału, odpowiadającego warunkom danego konkursu, drudzy zaś zdjęcia dobre przysyłają wykonane tak niedbale pod względem technicznym, np. z plamami, albo z jakimś naiwnym retuszem, czy dorysowanymi ołówkiem postaciami, że dyskwalifikują z miejsca swoje zdjęcia.

Wreszcie są i tacy, których zdjęcia świadczą o naiwności autorów, przysyłających je na konkursy, do których nie dorośli.

Wśród warunków konkursu pomieszczono zastrzeżenie, że w każdym dziale jeden autor może dostać tylko jedną nagrodę. Postawiło to sąd konkursowy nieraz w ambarasie, szczególnie w działach „zagospodarowanie kraju" oraz „zdobycze socjalne". Byli bowiem autorzy, których po kilka zdjęć pierwszorzędnych dochodziło do ostatecznej eliminacji. Jeżeli jedno z nich otrzymało np. nagrodę I-szą czy II-gą, pozostałe odpadły tylko do wyróżnionych, a nagrody III-cie i IV-te zdobywali autorzy zdjęć o wiele słabszych. Dzięki temu wśród fotografii wyróżnionych znalazły się niejednokrotnie fotografie, które zasługiwały by na pierwsze i drugie nagrody, a przepis ten ułatwił zdobywanie nagród autorom zdjęć słabszych.

Jak już wspomniałem na wstępie konkurs dzielił fotografie na 5 działów. Z nich stosunkowo najlepiej były obesłane działy I (odbudowa i zagospodarowanie kraju) oraz II (zdobycze socjalne), i tu też autorzy zdjęć najlepszych otrzymywali najwyższe nagrody.

Ku memu zdziwieniu słabo był obesłany dział III tj. Warszawa. Działy ściśle turystyczne były obesłane stosunkowo najsłabiej. Dotyczy to przede wszystkim turystyki masowej, która powiedźmy sobie szczerze zawiodła i to było najsłabszą stroną tego konkursu. Według warunków konkursu dla tego działu były pożądane zdjęcia ilustrujące sceny z turystyki masowej, pociągów turystycznych, kolejek i wyciągów górskich, wycieczek zbiorowych, życia na wczasach w wielkich ośrodkach wczasowych oraz imprez sportowych w największych centrach sportu narciarskiego, lodowego, żeglarskiego i innych. Chodziło tu zwłaszcza o fotografie z Zakopanego, Krynicy, Rabki, Szczyrku, Wisły, Karpacza, Szklarskiej Poręby, kąpielisk morskich oraz Pojezierza Mazurskiego.

Niestety, w tym właśnie dziale nie nadesłano dobrego materiału. To co nadesłano, nieobrazuje w sposób nadający się do wydawnictw propagandowych ani turystyki masowej, ani pociągów turystycznych ani życia na wczasach, ani imprez sportowych.

W dziale V (krajobraz) nadesłano zdjęć stosunkowo najwięcej bo około 2.000, a do ostatecznej eliminacji z tej grupy doszło około 90 zdjęć. Żadnemu z nich nie przyznano jednakże

pierwszej nagrody, ale łącznie z drugą podzielono na dwie drugie i to po długiej dyskusji. Konstatuję, że w tej grupie przy ostatnim konkursie przeważały zdjęcia gór i morza, stosunkowo dużo jezior, dużo wycieczek tatrzańskich, wodnych i narciarskich, stosunkowo mało zabytków sztuki, folklor dość słaby, niejednokrotnie teatralny.

Uderzał całkowity brak zdjęć z pewnych działów turystyki drogowej, tj. kolarskiej, motocyklowej i samochodowej. Wysunięto nawet projekt urządzenia dla tych działów konkursów specjalnych, podobnie jak dla wczasów, turystyki masowej i uzdrowisk, które również na ostatnim konkursie nie miały zadawalniających fotografii.

Doświadczenie zebrane w czasie przeglądu nadesłanych fotografii przez sąd konkursowy, i uwagi wszystkich członków sądu wypowiadane w czasie pracy, ujęto na końcowym posiedzeniu sądu w dniu 18 września w 14 punktów. Niektóre pozwolę sobie streścić na zakończenie mego artykułu:

1. Brak ograniczenia ilości fotografii nadesłanych na konkurs przez jednego autora, okazał się niepraktyczny (jeden autor przesłał 760 zdjęć, drugi 260) i powiększyło znacznie ilość bezwartościowych fotografii, przeglądanych z wielką stratą czasu przez sąd konkursowy. Wobec tego należało by zawsze ograniczyć autorów do pewnej maksymalnej ilości zdjęć, czy dla całego konkursu czy też dla pewnych jego działów.

2. Obecny konkurs dopuszczał także zdjęcia w formacie 9×12 cm, jednakże sąd konkursowy uznał ten format za mały i nie dający możności oceny wartości zdjęcia. Aby nie dopuszczać zbytniej rozpiętości formatów uznano jako najmniejszy format 13 × 18 cm jako największy 18 × 24 cm.

3. Ponieważ ta sprawa nie była wyraźnie podkreślona w regulaminie obecnego konkursu, uznano, że w warunkach przyszłych konkursów należy podkreślić ważność walorów estetycznych nadesłanych zdjęć.

4. Wyrażono pogląd, że następne konkursy fotograficzne Biura Turystyki Min. Kom. powinny być ograniczone do tematów turystycznych i krajoznawczych oraz zagadnień pokrewnych. Nie powinny one obejmować całej Polski i wszystkich działów turystyki, ale powinny raczej się ograniczać do pewnych działów turystyki, albo pewnych regionów turystycznych.

5. O ile obiekty i osobliwości turystyczne ze wszystkich działów turystyki i dla całej Polski miały by być dopuszczone do konkursu, należy je podzielić na grupy, a dla każdej grupy wyznaczać oddzielne nagrody, gdyż bez takiego podziału trudno jest o porównanie zdjęć z najrozmaitszych tematów między sobą. Przykładowo wymieniono 9 grup: góry, morze, inne krajobrazy, zabytki sztuki, osobliwości przyrody, folklor, fauna i flora, miasta i wsie, różne.

6. Wobec słabego wyniku i materiału nadesłanego w dziale turystyki masowej, należało by dla niej rozpisać specjalny konkurs fotograficzny z podziałem na pewne grupy, wśród których powinny by się znaleźć:

a) wczasowiska i życie na wczasach,
b) uzdrowiska, letniska, stacje sportów zimowych i życie w uzdrowiskach wraz z kąpieliskami nadmorskimi,
c) turystyka masowa przy pomocy kolei,
d) turystyka masowa przy pomocy samochodów i autobusów,
e) turystyka masowa przy pomocy statków łodzi i kajaków,
f) wycieczki młodzieży,
g) imprezy masowe i uroczystości,
h) turystyka samochodowa, motocyklowa i kolarska,
i) schroniska turystyczne.

7. Zdjęcia na konkurs mogą być nadsyłane tylko pod jednym godłem, którymi nie mogą być liczby ani monogramy, ani nazwiska pisane odwrotnie, jak to miało miejsce w obecnym konkursie.

8. Wysunięty w czasie obecnego konkursu, ale nie pomieszczony w warunkach konkursu pomysł wyznaczenia nagrody dla grupy fotografii jednego autora dobrze obrazujący pewien region turystyczny, jest dobry, ale na przyszłość należy go ogłaszać w warunkach konkursu, aby mogli się do niego dostosować autorowie zdjęć nadsyłanych. Należało by ograniczyć ilość fotografii w zespole regionowym do 12, obrazujących dobrze dany region.

9. Nagrody na konkursach fotograficznych mogą być trojakie:

a) za fotogram indywidualny;
b) za zespół obrazujący pewien region;
c) za całość zdjęć danego autora, biorąc pod uwagę walory estetyczne, oraz przydatność zdjęć dla wydawnictw turystycznych.

10. Dla wyróżnienia autorów, którzy w szeregu zdjęć okazali wyższy poziom oraz za pewną wszechstronność tematową, można by wyznaczyć specjalną nagrodę za zdobycie największej ilości punktów w konkursie o szeregu konkurencji, jako jedną z nagród najwyższych. Np. można by zaliczyć za pierwszą nagrodę 10 punktów, za drugą 5 punktów, trzecią 3 punkty, czwartą 2 punkty, a za wyróżnienie 1 punkt.

11. O ile konkurs tego nie zastrzega wyraźnie, nie mogą w konkursach fotografii krajobrazu i zabytków być oceniane wyłącznie tylko zdjęcia ożywione. Sąd konkursowy uważa, że dla pewnego rodzaju zabytków zarówno z dziedziny zabytków sztuki, jak i dla krajobrazu, ożywienie fotografii jest nie tylko niepożądane, ale nawet zbyteczne.

JAN SUNDERLAND
Członek PZF.

Góry w fotografii

> Ej, góry nase góry, to nase komory!
> (Śpiewanka góralska).
>
> Lasy, doliny, głazy, w kolei, w natłoku
> U nóg mych płyną, giną, jak fale potoku;
> Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.
> (Mickiewicz: Sonety Krymskie).

A Leopold Staff, w wierszu zatytułowanym „W górach", powiada:

„...Ach, co by tu się mogło dziać..." — a zdanie to, w formie urywkowej i za pomocą niedomówionych skojarzeń genialnie streszcza oddziaływanie gór na psychikę ludzką: zatargnięcie wrażliwością, pobudzenie energii, kierowanie ku wzniosłości.

Uroczna siła przyciągająca gór działa i na fotografów. Jednakże artysta późno przyszedł do głosu w tej dziedzinie. Za czasów mokrej płyty i wielkich formatów fotografia górska wymagała nieledwie bohaterstwa, i nie miała warunków do pomyślnego rozwoju. W drugiej połowie XIX wieku, w wyniku tryumfalnego postępu nauk ścisłych i technik, panowało prawie powszechne bałwochwalstwo techniki kosztem artyzmu. Od zdjęcia krajoznawczego wymagano panoramiczności oraz dokładnego odtwarzania szczegółów, chwytania drobiazgów. Nie używano jeszcze filtrów, stąd martwota pogodnego nieba, nie oddająca jego głębi — jakże w górach istotnej,, namacalnej! — nieba, stanowiącego białą plamę, płaską, nudną, pustą. Taka fotografia mogła być dokumentem o poważnej wartości rejestracyjnej; w najlepszym razie mogła służyć wiedzy obiektywnej; lecz nie służyła ani pięknu, ani emocjonalnemu tłumaczeniu życia, nie była sztuką.

Ale ludzie, których opanował demon gór, nie potrafią patrzeć na nie tylko „szkiełkiem i okiem"; mają serce i patrzą sercem. I oto rodzi się fotografika górska.

W Polsce jednym z pierwszych fotografików górskich był znakomity kompozytor, Mieczysław Karłowicz, prawie jednocześnie rozpoczął fotografować malarz J. Małachowski. Obaj umarli młodo i nie zdążyli nadać fotografii górskiej wyraźnego oblicza. Po nich działali Pawlica, Zdyb, Zwolińscy, Studnicki; element emocjonalny i estetyczny zaczęli wprowadzać J. Jaroszyński, J. Lande, J. Oppenheim i kilku innych. Po pierwszej wojnie światowej polska fotografika górska mogła się poszczycić wysoce artystycznymi dziełami J. Stalonego Dobrzańskiego, W. Romera, zbyt mało znanego K. Kaczanowskiego, Schabenbecka, Wieczorka.

Obecnie fotografika górska rozwija się znowu żywiołowo. Artyści pieszo i na nartach „pomykają kroków — gdzie orły dróg nie widzą, kończy się chmur jazda"... I coraz stają do szeregu nowe, młode siły.

Wystawa w Toruniu zgromadziła 109 prac 34-ch autorów. Poziom jest wysoki i bardzo równy.

Trzecią nagrodę Min. Kultury i Sztuki otrzymał Edward Hartwig (Warszawa) za obraz, rysujący w wielkiej skali fragment Doliny Strążyskiej „Pod Giewontem". „Owce w Tatrach" i „Pieniny" opisałem w recenzji z wystawy w Krakowie. Widok „Giewontu" z Zakopanego jest malarski i po turnerowsku skąpany w płynnej atmosferze, aż do fantastyczności.

Napomknienie może być mocniejsze od dokładnego sprawozdania. Drugą nagrodę zdobył Leszek Michalski z Torunia („przed zmierzchem"). Dwaj okręceni srogimi linami młodzieńcy idą swobodnie gdzieś w okolicach Walentkowej. W tle przełęcz Tomanowa. W całym sposobie bycia młodzieńców — niedbałej pozie, ręka w kieszeniach, lekko zmęczonym pochyleniu głów, pewnym siebie spojrzeniu — w pobieżnym potraktowaniu tła, tkwi ten nastrój tryumfu i zadowolenia z siebie, gdy nerwy i mięśnie jeszcze się nie rozprężyły po niedawnym wysiłku, ale wysiłek już się skończył z powodzeniem: coś zdobyto, zrobiono nową drogę lub „śtyrbny" wariant, nogi same prowadzą, a oczy lekceważąco błądzą po łatwiźnie „krawskich" dróg. Prymat sportu nad malowniczością. Obraz ten, nie pokazując samej wspinaczki, sugeruje ją bardziej, niż doskonały dokumentarnie „Zjazd" (na linie) Dr. R. W. Schramma (Poznań) — chyba na grani Kościelca.

Z innych obrazów Michalskiego szczególnie ładny jest „Poranek" zimowy, w „kluczu wiolinowym" (high key), pozostawiający wprost blask w oczach... jednakże autor winien się pilnować, aby zamiłowanie do jasności nie stało się manierą.

Z pozostałych zaś prac Dr. Schramma najlepszą, najbardziej skupioną i wyczutą jest „Umarły las"; Kominy Tylkowe poprzez suche gałęzie i konary. Rzecz jest szlachetna. Razi mnie natomiast ziarnistość drugiego planu w obrazie „Takie są góry"; powierzchnia turni na tle dalszego szczytu (Wysoka) sprawia wrażenie raczej lasu niż skały.

Podobnie ujęte i równie nastrojowe, jak „Umarły las" są „Karkonosze — zmrok" A. Idzińskiego (Łódź). Gęstość czerni jest, jeśli chodzi o temat zmroku, wielce sugestywna.

Zupełnie odmiennie przedstawiają się końcowe chwile dnia w „Ostatnich promieniach" Zygm. Wrz...owskiego (Sopot). Zimowy widok zbocza

Żółtej Turni jest tak wykwintnie cieniowany, wszechobecność śniegu tak ogarnia świadomość, że przestaje się myśleć o rozmaitości jego tonów, odczuwa się tylko wszechogarniającą biel, miękką i puszystą jak kobierzec z futra białego niedźwiedzia. Natomiast „Forpoczty halnego" z niesamowicie wspaniałym niebem psuje ostro narysowana — jakby wydrapana — linia w pierwszoplanowej czerni. Zapewne ścieżka; zapewne ma na celu urozmaicić tę jednolitą plamę; zapewne tam ścieżka była w naturze, tylko mniej wyraźna; ale efekt jest fałszywy. Nie można podnieść jakości dzieła fotograficznego rytem.

Piękne i subtelne pejzaże przysłał Cz. Mostowski (Kraków). Nagrodę (pierwszą), z pośród kilku dzieł równej wartości, otrzymało „Przedwiośnie w Tatrach". Między innymi walorami artystycznymi, jako to aksamitne śniegi w dali, zwraca uwagę motyw nieraz już w fotografice górskiej używany i nadużywany: kijki od nart (albo narty) wbite w śnieg, na tle pejzażu. Ale umieszczano je zawsze na pierwszym planie. Tutaj kijki są na połowie wysokości zdjęcia, więc dość daleko; więc są one małe — nie rywalizują z pejzażem, a równie wyraźnie jak zbliska zaznaczają obecność człowieka. Cały dół zajmuje ślad narciarski, prowadzący wgłąb, do szczytów.

Szereg bardzo ładnych utworów dał także dr Jan Walas (Toruń). Nagrodzony „Zachód słońca w Pieninach' przedstawia ogromną perspektywę, wielkie bogactwo fragmentów, tworzących całość rytmiczną i harmonijną, głębię świata skąpanego w świetle i atmosferze.

Krajobrazy niedawno zmarłego K. Wilaka (Poznań) udzielają widzowi swoje poważne zadumanie, swój intymny stosunek do gór niewątpliwie ukochanych.

Stan. Kolowca (Kraków), dobrze znany przed wojną analityk i piewca krakowskiego ołtarza Wita Stwosza, tworzy teraz mocne, architektoniczne wizje górskie. Zwłaszcza „Mnich".

Wariant Kolowcowego ujęcia Mnicha nad Morskim Okiem — bardzo czarnego i posągowego — i to wariant nie gorszy od pierwowzoru dał M. Stamm (Poznań).

Wład. Markocki (Wrocław) ma niewątpliwie duszę do głębi narciarską. Podobno w języku eskimosów istnieje piętnaście wyrazów oznaczających różne rodzaje śniegu i szesnaście na określenie różnych stanów lodu; lecz wyrazów „śnieg" i „lód" nie ma. Tak właśnie w obrazach Markockiego: to nie śnieg, lecz bądź gips, bądź puch, bądź szreń łamliwa itd.

Dużo wyrazu ma utwór H. Nowaka (Gdańsk) „We mgle". Samotna, odwrócona turystka w dolinie odchodzi w głąb, za chwilę zniknie w wilgotnej szarzyźnie. Należałoby odciąć dół, w którym ścieżka przechodzi w coś niewyraźnego, zamazanego — kałużę albo potok. Rzecz nabrała by wartości, skoncentrowała by się naokoło postaci ludzkiej; powstało by przeciwstawienie człowieka jednolitemu konglomeratowi wilgoci i dalekiego spiętrzenia; wzmogło by się uczucie osamotnienia; jeszcze dobitniej narzucało by się wspomnienie tych chwil, gdy się żyje powierzchnią skóry — czuciem chłodnej, obcej wilgoci na rzęsach i policzkach, odgłosem głucho krzesanych dźwięków pod okutymi obcasami, wyczuwaniem nierówności drogi, niepewnego światła, rozsianego przez mgły...

„Ponad chmury" St. Bireckiego (Gniezno) jest obrazem interesującym i mocnym; przypomina kaukazkie zdjęcia Wittoria Stelli. Ma skałę. Czarna, ciężka skała, oparta na podstawie szarej chmury potwierdza (któryż to raz z kolei?), że intuicji artysty wolno łamać wszelkie kanony.

„Sarnia Skała we mgle" Zofii Janczak (Wrocław); fantastycznie dekoracyjna i bardzo ekspresyjna „Cisza przed burzą" Jerzego Olmy (Poznań); wzorowe równowagą kompozycyjną, pogodne i po bułhakowsku wytworne „Lato w Beskidach" Bol. Sicińskiego (Poznań); doskonała kompozycja w kwadracie „Po burzy" Z. Wójcika (Zakopane); romantyczna, dynamiczna „Burza w Beskidzie" H. Zawadzkiego (Toruń) naprawdę cieszą gwałtownym wzrastaniem nowego pokolenia szczerych artystów. Z tej kategorii najbardziej chyba ucieszył mnie Leopold Chrapek z Krakowa. „Szendzielnia (Klimczok)" jest poematem w gamie szarej, gdzie światła nie są przebielone, cienie nie przeczernione, masy ośnieżonych drzew plastyczne, zarówno niegubiące szczegółów jak i nie gubiące się w szczegółach tworzą piękną bajkę zimową, pełną poezji, opowiedzianej bez frazesu, bez sztucznego patosu. Jeżeli to nie jest wypadek — to piękna zapowiedź.

Wł. Puchalski wystawia przeważnie florę tatrzańską. Niezrównany animalista, robi nawet drzewa pokryte okiścią na podobieństwo pingwinów. Kwiaty, z wyjątkiem sasanki pod światło i naparstnicy z motylem mniej mi się podobały. Wzorowe, jak stwierdził na otwarciu wystawy pewien przyrodnik, jako dokumenty, są one zbyt sztywne i zastygłe w bezruchu, w próżni atmosferycznej, by wzruszać tym, co się kojarzy z kwiatem w odczuciu prostego człowieka: utajonym życiem, symbolem dziecięcej wrażliwości na lada podmuch, kobiecą miekkością, aromatem.

Tak więc z punktu widzenia krajobrazu wystawa nie zawiodła. Ale brak człowieka. Grupki narciarzy w terenie, to nie wszystko. Życie Podhala i Śląska mogło by dać wiele motywów.

* * *

Na zakończenie — doświadczenie osobiste.

Posyłając na wystawę parę obrazów byłem pewny, że „Zielony Staw" jest lepszy od „Mor-

skiego Oka", i że o jego wartości stanowi głęboka (rzekomo) czerń oraz kontrastujące z nią światła, zwłaszcza na płacie śniegu. Zmontowane i powieszone, pejzażyki te zamieniły się w mojej ocenie miejscami; przy czym białość kartonu zgasiła kontrastowość „Stawu", nadając jego światłom ton szarawy, co z kolei pozbawiło czerń jej intensywności. Z czarnego „Zielony" stał się szarym. Co potwierdza starą prawdę, że obsyłanie wystaw swoimi tworami i potworkami jest dla artysty najlepszą szkołą tudzież najpewniejszą podstawą samokrytyki.

JAN SUNDERLAND

IX Wystawa Fotograficzna w Grodzisku Maz.

(p a ź d z i e r n i k 1950 r.)

Wystawa jest niewielka, ale sprawia bardzo dodatnie wrażenie. Autorowie wystawiali chyba wszyscy w zeszłym roku (por. recenzję w Nr 14 „Świata Fotografii); otóż miło stwierdzić, iż poziom artystyczny znacznie się podniósł. Szczególnie dotyczy to Feliksa Zwierzchowskiego. Jego obrazy wykazują wrażliwość na motyw, wybór właściwy tonacji walorowej, świeżość i rozmaitość ujęcia. „Poszywaczka" firanek, sfotografowana poprzez siatkę do której przyszywa wzory, ma mocno postawiony rysunek postaci i dużo wyrazu: wzrok portretowanej koncentruje się na robocie rąk — w naprężeniu które podkreśla jeszcze napięcie mięśni twarzy (2-ga nagroda). Praca ta, jak również „Burza", „Z cyklu: na szlakach turystycznych", „Widok z ruin zamkowych" przekonywują, że autor umie patrzeć indywidualnie.

Ludwik Żukowski wykonał swojego „Spawacza" (1-sza nagroda) za pomocą jednoczesnego użycia w procesie powiększania negatywu i diapozytywu. które się nie pokrywają dokładnie („relief"). Jest to chyba najlepsza praca w tej technice, jaką widziałem od kilku lat. Technika nie odwraca uwagi od treści obrazu, lecz ją uwypukla dzięki niesłychanej plastyce, usunięciu zbędnych szczegółów, przez co pozostałe nabrały szczególnej wyrazistości, oraz usunięciu zbyt wielkiego kontrastu walorowego — nieuniknionego w czystym bromie — między snopem tryskających iskier a ich tłem.

Duże postępy poczynił Stefan Deptuszewski. Do niedawna był to sumienny zbieracz dokumentów etnograficznych. Obecnie dokumenty te nabierają charakteru artystycznego. „Wywiad" estetycznie i rzeczowo utrwala pracownicę nauki w trakcie badania szczegółu architektury ludowej w obecności zainteresowanych mieszkańców. „Sandomierz I" zdobył trzecią nagrodę.

W „Zębach czasu" (4 nagroda) Stan. Cretti potrafił stworzyć rzecz wymowną za pomocą kilku szczególików mechanizmu zegarka. Inne prace są dość nierówne.

Nagroda piąta — „Daleka droga" St. Szczepańskiego — nawiązuje do tradycji bułhakowskiego pejzażu. Tytuł innej pracy — „To warto malować" w pomysłowy sposób ujawnia stosunek autora do trasy W—Z, którą maluje dwóch artystów.

Stefan Hryniewicz dał w „Listopadzie" spowiedź w chwili lirycznej.

„Odbudowa" St. Kornackiego jest rytmiczna i wolna od częstego w podobnych motywach ubóstwa tematycznego.

* * *

Oddział PTF w Grodzisku cieszył się szczególną sympatią prof. J. Bułhaka. Widział w nim dobrą wolę, zapał, a w rezultacie — postęp. Ta wystawa jest pierwsza od kilku lat, na której przysądzenie nagród odbyło się bez Jego udziału.

* * *

PROTOKÓŁ
posiedzenia jury IX wystawy fotograficznej w Grodzisku

Dnia 24 października, w Grodzisku jury IX wystawy fotograficznej w Grodzisku w składzie:
1. Zastępca przewodniczącego — Pow. Rady Narodowej Bronisław Jakubiak,
2. Leonard Sempoliński,
3. Jan Sunderland,

uchwaliło przyznać następujące nagrody:

I nagrodę — Powiatowej Rady Narodowej zł 15.000 pracy Nr 53 pod tytułem „Spawacz" Ludwika Żukowskiego.

II nagrodę w/g wysokości — pracy Nr 41 pt. „Poszywaczka" Feliksa Zwierzchowskiego.

III nagrodę w/g wysokości pracy — Nr 19 pt. „Sandomierz I" Stefana Deptuszewskiego.

IV nagrodę w/g wysokości — pracy Nr 10 pt. „Zęby czasu" Stanisława Crettiego.

V nagrodę w/g wysokości — pracy Nr 37 pt. „Daleka droga" Stanisława Szczepańskiego.

(—) B. Jakubiak, (—) J. Sunderland

(—) L. Sempoliński

Grodzisk Mazowiecki 24. X. 1950 r.

J. BENEDYCKI

Wystawa Fotografiki w Katowicach

(Szkic recenzyjny)

Zaproponowano mi napisanie recenzji o katowickiej wystawie. Zdając sobie sprawę z trudności tego zadania, starałem się wszelkimi sposobami odeń się uwolnić. Bo niby dlaczego ja? Nie jestem przecież artystą - fotografikiem, od szeregu lat nie jestem fotoamatorem, ba! nie jestem nawet członkiem PTF. Jestem sobie szarym, tuzinkowym zjadaczem katowickiego chleba, nie mam czasu ani środków na poranie się szlachetnym kunsztem fotograficznym, co tu dużo gadać — nie mam wcale aparatu fotograficznego!!! Miałem ich w życiu co prawda dwa. Czy się na trzeci zdobędę? Nie wiem, chociaż korci mnie wciąż.

Poza tym: nie należałem nigdy do żadnych towarzystw fotograficznych, nie wysyłałem moich nieudolnych „landszafcików" na wystawy i, na Boga, nie pisałem nigdy żadnych recenzji!!!

Te wszystkie argumenty wyłożyłem na ławę prezesowi Katowickiego Oddziału PTF i odetchnąłem głęboko, pewny, że za chwilę rozejdziemy się — ja wesoły, bom się wywinął od „ciężkich robót", on smutny, bo uznał, że musi poszukać innego sympatyka i krytyka w jednej osobie.

Po tym odetchnięciu natychmiast mnie z powrotem zatknęło. Bo oto prezes przekroił swe oblicze uśmiechem wyraźnej radości, zbliżył ku mej twarzy obie pary oczu (naturalne i szklane) oraz okazały organ węchu i, gestykulując zawzięcie rękami, zawołał: „Panie! To się wspaniale składa! Nam takiego właśnie recenzenta potrzeba! Nie zna Pan naszych mistrzów fotografiki, nie będzie więc Pan miał żadnych uprzedzeń. Nie wystawia Pan sam, tedy będzie Pan murowanie objektywny! Na wystawie Pan był, bo sam Pana d w a r a z y na niej widziałem. A że jest Pan tylko, jak Pan twierdzi, szarym człowiekiem pracy, to tym lepiej. Bo, Panie, tu przecież Śląsk! A Śląsk to kraj najbardziej wytężonej pracy. I nam, śląskim fotografikom, właśnie na opinii śląskich ludzi pracy najbardziej zależy"!

Potem prezes uśmiechnął się jeszcze bardziej ujmująco (a upór mój w tym uśmiechu zaczął topnieć jak wosk) i dodał: „Wprawdzie szkoda, że Pan nie jest, dajmy na to, rębaczem kopalnianym, albo przynajmniej wytapiaczem hutniczym. Sądzę jednak, że przy odrobinie wysiłku Pańskiej wyobraźni potrafi Pan podczas pisania recenzji czuć się rzetelnym wyrazicielem śląskiego świata pracy. Bardzo Pana o to proszę! Tak, a więc do widzenia! Czekam na recenzję za parę dni"! Ostatni protest zamarł mi w krtani, a prezes, potrząsnąwszy kordialnie moją ręką, momentalnie się ulotnił.

Zrezygnowany, zabieram się do owej recenzji i — muszę przyznać — zadanie to zaczyna mnie wyraźnie pociągać. Bo jednak istotnie byłem na wystawie d w a r a z y. A z wystawą, to tak, jak z kobietą. Gdy się jest na niej (tzn. na wystawie), czy u niej (tzn. u kobiety) raz tylko — to to jest nic: wizyta grzecznościowa, konwenans, demokratyczny savoir vivre i koniec. Gdy się natomiast przychodzi drugi raz, to już jest coś: jest albo duże zainteresowanie, albo nawet... miłość od pierwszego spojrzenia.

Tak było i ze mną, jako że też jestem tylko człowiekiem i nihil humanum mihi alienum est. Ale zacznijmy od początku, bo „w miłości najważniejszy jest początek", jak śpiewano kiedyś w jednym z sentencjonalnie sentymentalnych tang.

Pierwszy raz wdepnąłem na wystawę ot tak, po drodze. I od razu wystawa, jak to w Katowicach mówią, „podpadła mi" (w potocznej polskiej mowie ma to oznaczać: wzięła mnie, zainteresowała). Nieduża, pełna światła sala. Na ścianach, u góry, aktualne hasła na spokojnych brązowych pasach falistego papieru, harmonizujących z tchnącą umiarem i estetyką atmosferą wnętrza. A niżej w szeregach i luźnych grupach biało-czarne cuda — 132 obrazy fotograficzne (nie przechodzi mi bowiem przez pióro wyraz — zdjęcia), obejmujące tematowo szeroki wachlarz od aktualnych zagadnień pracy, aż do rentgenologicznych zdjęć żywych ryb w akwarium. Te 132 fotowyczyny — to dzieło aż 66 autorów. Świadczy to zdaniem moim o nader wybrednej selekcji, gdyż nadesłano podobno na wystawę ogółem około 400 prac.

Nie zamierzam bynajmniej robić konkurencji przy ocenie tych prac starym wygom krytyki fotograficznej, pisującym w „Świecie Fotograficznym" i pokrewnych czasopismach. Zresztą, przyznaję się szczerze, nie potrafiłbym. Jakżeżbym, nieszczęsny laik, poradził sobie z takimi wysoce fachowymi określeniami, jak: „kierdel rysujący bryłę uboczy", „soczystość walorowa", „degradacja walorowa" itp. Już przy czytaniu tego rodzaju wzbogaceń językowych dostaje się lekkiego zawrotu głowy, a cóż dopiero, gdybym porwał się na tworzenie podobnych i operowanie nimi.

Nie! najbardziej prostymi słowami chcę określić i podkreślić te eksponaty spośród dobrych i bardzo dobrych, które nietylko zatrzymały moją uwagę, ale i wywołały w duszy wręcz niecodzienne nastroje.

Oto, na przykład, „Trzy plany" F. Obrąpalskiej. Właściwie, niby nic — trzy nasilenia szarej barwy oddzielone niewyraźnymi granicami łamanych linii, a patrzy się na to bardzo długo i wyobraźnia przenosi widza na górski szczyt,

otwierając przed nim bajkowe widoki kulis beskidzkich w łagodnej przedświtowej mgle. A zarazem, to przypadkowe — zdawałoby się — nagromadzenie szarych punktów mówi bezgłośnie o niezbadanych tajniach harmonii i doskonałości, kryjących się w każdym, najprostszym nawet kształcie natury.

Podobne nastroje, acz nieco bardziej skonkretyzowane, budzi „Samotna" A. Lachmanowicz. Samotna sosna na krawędzi zbocza na tle bajecznego w kształcie obłoku. I znów trzy proste elementy — a w sumie coś w rodzaju jednego z sonetów krymskich Mickiewicza. Takie to subtelne, pastelowe, nieomal elegijne.

Moim zdaniem, wystarczy tych 2 eksponatów, żeby rozbroić i przekonać najzaciętszego przeciwnika fotografiki, jako sztuki.

Dalszy, bardzo dobrze obsadzony dział stanowią bliskie sercu śląskiemu tematy z obszernej dziedziny pracy i typów robotniczych. W wyróżnionych pracach S. Błochowicza („Spust z wielkiego pieca", „W dymie koksowni", „Na baterii koksowniczej") S. Poradowskiego („Nowa linia elektryczna"), Z. Siemaszko („Stalowe kły"), Br. Stapińskiego („Żywiciele") Fr. Stobika („Strzyżenie owiec"), E. Poloczka („Żniwiarze") i wielu innych czuje się potężny rytm polskiej pracy, jej rozmach i jędrność. Prace te poza tym wyróżniają się bezbłędną techniką i trafnym ujęciem ośrodków pierwszoplanowych. Patrząc na nie, czuje się dużą dozę satysfakcji, że fotograficy nasi nie pozostali głusi na nowe potężne prądy w kulturze narodowej, że zainteresowania swoje zaczynają kierować na tory najbardziej bliskie polskiej współczesności.

Z pokrewnych tematowo fotogramów zwracał uwagę wielu zwiedzających portret starego szewca „Majstra Pacuły", dzieło Z. Gamskiego z Warszawy. Kapitalny i wyjątkowo „biorący" typ starego rzemieślnika, naturalna praca, bardzo subtelna gra cieni i ... wspaniale owłosione ręce. A całość tchnie spokojem, solidnością i pogodą zdrowej bezgrzesznej starości. Od sylwetki „majstra" nie chce się po prostu odejść.

Skoro się już mówi o pracach wybitnie oddziaływujących nastrojowo, to taką była niewątpliwie praca H. Idziakowej „Sławek nie pójdzie na spacer". Prosty trick — zdjęcie sympatycznego, nieco nadąsanego dziecięcego buziaka przez szybę spryskaną wodą — i 100% wzruszającej ułudy dla wrażliwych serc niewiast i młodych widzów działa niezawodnie i mocno.

Osobną klasę stanowiły frapujące liczne rzesze początkujących adeptów sztuki fotograficznej, eksponaty z zakresu technik specjalnych, jak persen, isohelia, aurofotolia, radiofotolia i duxochrom, wystawione przez H. Nowaka z Gdańska i R. Józefoskiego z Chorzowa. Oryginalne i wycyzelowane w pomysłach i szczegółach, zatrzymywały uwagę i wzbudzały — bez przesady — szacunek, podobny temu, jaki budzą misterne prace złotników i pracowite miniatury akwarelistów.

Zupełnie oryginalną w kompozycji, układzie i światłocieniu pozycję zajmowały „Cyganki" E. Hartwiga — skończenie piękne dzieło czarnobiałej magii, które u patrzącego w sposób mimowolny, acz nieunikniony wywoływało barwne reminiscencje tworów Rembrandta czy Stachiewicza.

Pejzaże, szkice krajobrazowe, marynistyczne i architektoniczne — wbrew dotychczasowej praktyce wystawowej — były stosunkowo skromnie reprezentowane. Oddziaływało tu niewątpliwie zasadnicze nastawienie tematowe organizatorów wystawy, kładzących tym razem większy nacisk na prace, związane z człowiekiem i czynem ludzkim. Za to to, co widzieliśmy, było klasą samo w sobie. Nie sposób mi wyliczać po kolei wszystkich, olbrzymia bowiem ich większość spełniała najważniejsze założenie, jakie winno spełniać każde dzieło o prawdziwej wartości artystycznej — wzbudzała — obok uznania dla techniki wykonania i doboru tematu — indywidualne reakcje emocjonalne. Odnosi się to przede wszystkim do takich eksponatów, jak: „Zmierzch" O. Bardonia, „Poranek" H. Hartwiga, „Mnich" R. Jakimca, „Bałtyk zamarza" A. Lachmanowicz, „Odra we mgle" J. Mierzeckiej, „Mnich nad Morskiem Okiem" M. Myszkowskiego, „Podwórzec zamkowy" Z. Obrąpalskiego, wreszcie „Bród na Popradzie" W. Tomaszkiewicza.

Szczyty techniki reprodukcyjnej i wspaniałe efekty światłocienia obrazują dość ubogie poza tym tematowo fotogramy J. Molina „Przed montażem" i „Z naszych fabryk porcelany".

Najskromniej reprezentowany był wycinek sportu. Parę dobrych zdjęć żeglarskich i jedna wspaniała „migawka" z zawodów motocyklowych „Na wirażu" S. Ziółkiewicza — to wszystko. To sportowe ubóstwo wystawy poczytuję jej jednak za plus. Sport w sztuce, czy sztuka w sporcie — niewdzięczne to i naciągane kombinacje. W poezji polskiej jednemu tylko Wierzyńskiemu udało się szczęśliwie powiązać te bądź co bądź mało pokrewne dziedziny. A wystawa katowicka była przecież wystawą fotografiki, a nie fotografii reporterskiej.

Na tym kończę „część szczegółową" moich wrażeń z wystawy, odtwarzanych z niemałą tremą nowicjusza w trudnej umiejętności oceniania zbiorowych wysiłków ludzi, oddanych szlachetnej sztuce XX stulecia, jaką jest fotografika. Ocenę — jakże pobieżną i prymitywną — powziąłem na podstawie własnych odczuć i przeżyć wystawowych, przy pomocy tylko starannie wydanego katalogu wystawy. Wiem, że u niejednego z fotospeców i mistrzów wzbudzi ona liczne i uzasadnione krytyki i zarzuty daleko posuniętego laicyzmu. Ale wiem także, że jest ona dość wierną „fotokopią" sumy wrażeń olbrzymiej większości obywateli Katowic, którzy wystawę zwiedzili. A ci, nie mając warunków na gubienie się w fachowych dociekaniach i war-

tościowaniach, reagowali tak jak ja — bezpretensjonalnie i bezpośrednio. Bo przecież dla nich ostatecznie zorganizowano tę wystawę.

Zresztą, traktuję moją recenzję jako zaproszenie do tańca. Młody katowicki Oddział PTF poważnym wkładem pracy i kosztów w dzieło wystawy zasłużył niewątpliwie na więcej ocen, w tej ilości także ściśle fachowych.

Wystawy i konkursy

II Konkurs na Fotografię pod hasłem:
„Na wczasy — po zdrowie"!

Konkurs ogłoszony został z końcem maja 1950 roku. Organizatorami konkursu były: Fundusz Wczasów Pracowniczych CRZZ, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Polskie Towarzystwo Fotograficzne. Termin nadsyłania prac mijał z dn. 30 września 1950 r.

Do konkursu stanęło 61 osób. Ogółem nadesłano 298 prac.

Jury konkursowe w składzie: ob. Zofia Burzyńska z Min. Kultury i Sztuki, ob. Jan Sunderland z Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, ob. Edward Falkowski z ZAIKS'u, ob. Tadeusz Nawrocki z CRZZ, Naczelny Dyrektor FWP — ob. Bolesław Kania, Dyrektor Organizacyjny FWP — ob. Czesław Tedys i Kierownik Wydziału Prasowego FWP — ob. Leon Rejewski, przyznało następujące nagrody:

I nagrodę FWP — Jerzemu Sierosławskiemu, Mikuszowice Śl. godło „Juhas" za pracę: „Przed nami rysy".

II nagrodę FWP — Stefanowi Leszczyńskiemu, Poznań godło „Stele" za pracę: „Wykład prelegentki na wczasach".

III nagrodę FWP — Jerzemu Sierosławskiemu, Mikuszowice Śl. godło „Juhas" za pracę: „Nad Morskim Okiem".

I nagrodę Min. Kultury i Sztuki — Romanowi Truszewskiemu, Łódź, godło „Kubek" za pracę: „Sport — Wczasy — Zdrowie".

II nagrodę Min. Kultury i Sztuki — Leonardowi Idziakowi-Tułacz Katowice, godło „Tuz" za pracę: „Pieczemy kartofle".

III nagrodę Min. Kultury i Sztuki — Jerzemu Strumińskiemu, Poznań, godło „Zet" za pracę: „Wczasy na wodzie"

IV nagrodę Min. Kultury i Sztuki — Edwardowi Hartwigowi, Warszawa, godło „Kaseta" za pracę: „Psoty na wczasach".

I nagrodę PTF — Halinie Idziakowej, Katowice, godło „Koza" za pracę: „Żywe konary".

Bezpłatny 2-tygodniowy pobyt na wczasach:

1. Romanowi Wesołowskiemu, Kraków za pracę: „Leżakowanie w parku D. W. „Szarotka" w Mikuszowicach Śl."
2. Jerzemu Stawickiemu, Łódź, za pracę: „Tak wczasują akademicy obozu w Zwierzyńcu"
3. Stefanowi Matyjaszkiewiczowi, Łódź hasło „Stefan" za pracę: „To nawet nie jest złe".

Ponadto FWP zakupił liczne prace, nadesłane na konkurs.

Komunikaty

Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki
z dnia 14. XII. 1950 r.
w sprawie powołania Komisji Opiniodawczej dla spraw fotografiki, w zakresie artystycznym i użytkowym.

Na podstawie art. 1. dekretu PKWN z dnia 15. września 1944 r. o zakresie działania i organizacji Resortu Kultury i Sztuki (Dz. URP Nr 5, poz. 25) zarządzam co następuje:

§ 1.

Tworzy się przy Departamencie Twórczości Artystycznej Komisję Opiniodawczą do spraw fotografiki w zakresie artystycznym i użytkowym, zwaną w dalszym ciągu Komisją.

§ 2.

W skład Komisji wchodzą:

1. Dyrektor Departamentu Twórczości Artystycznej — jako przewodniczący
2. Dwóch przedstawicieli Departamentu Twórczości Artystycznej.
3. Przedstawiciel Departamentu Planowania.
4. Jeden przedstawiciel Polskiego Związku Fotografików.
5. Jeden przedstawiciel Stowarzyszenia Autorów, Kompozytorów i Wydawców ZAIKS.
6. Jeden przedstawiciel Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.
7. Jeden przedstawiciel Agencji Fotograficznych.
8. Jeden przedstawiciel fotografii naukowej, technicznej i zawodowej.
9. Jeden przedstawiciel dla spraw archiwalnych i wydawniczych.
10. Jeden przedstawiciel fotoreporterów.

Nadto przewodniczący Komisji uprawniony jest do uzupełnienia jej składu za zgodą Ministra Kultury i Sztuki przez dokooptowanie dalszych członków oraz zaproszenie rzeczoznawców z głosem doradczym.

§ 3.

Skład Komisji zatwierdza Minister Kultury i Sztuki na wniosek Dyrektora Departamentu Twórczości Artystycznej.

§ 4.

Do zakresu działania Komisji należy:

1. opiniowanie zagadnień z zakresu twórczości i działalności fotograficznej,
2. wydawanie ocen o wartości artystycznej wystaw, zbiorów i prac fotograficznych,
3. stwierdzenie celowości wystaw,
4. wydawanie opinii o kandydatach, ubiegających się o stypendia i zasiłki,
5. opiniowanie umów, kosztorysów i rachunków za prace fotograficzne w wypadkach spornych,
6. opiniowanie cenników za prace fotograficzne,
7. sprawy zlecone przez Ministra Kultury i Sztuki.

§ 5.

Czynności administracyjne związane z działalnością Komisji wykonuje Departament Twórczości Artystycznej.

§ 6.

Za udział w posiedzeniach Komisji uczestnicy otrzymują wynagrodzenie według uchwały Rady Ministrów z dnia 17. X. 1947 r., a mianowicie:

a) członek za udział w posiedzeniu lub w posiedzeniach odbytych w ciągu doby w jednej miejscowości — 30 zł;
b) przewodniczący — za udział w posiedzeniu lub posiedzeniach odbytych w ciągu doby w jednej miejscowości — 45 zł.

Zamiejscowi uczestnicy Komisji otrzymują niezależnie od wynagrodzenia za posiedzenie zwrot kosztów przejazdu i diety oraz należność za noclegi według norm ustalonych dla pracowników państwowych.

§ 7.

Wydatki związane z działalnością Komisji znajdują pokrycie w budżecie Ministerstwa Kultury i Sztuki dział 16,, rozdz. 1., § 13 b.

§ 8.

Zatwierdza się regulamin Komisji, stanowiący załącznik do niniejszego zarządzenia.

§ 9.

Zarządzenie niniejsze wchodzi w życie z dniem podpisania z mocą obowiązującą od dnia 1-go kwietnia 1950 roku.

Minister Stefan Dybowski

* * *

W Opolu trwają prace przygotowawcze do otwarcia IV Wystawy Fotografiki, która otwarta zostanie w marcu br. pod hasłem „Polska w Planie 6-letnim". Wystawę organizuje PTF Oddział w Opolu. Nadesłane prace ilustrują osiągnięcia pierwszego roku realizacji Planu 6-letniego z różnych dziedzin życia.

* * *

PTF Oddział w Toruniu przygotowało na luty br. wystawę prac śp. Jana Bułhaka, której otwarcie połączone było z odpowiednią akademią i odczytami na temat życia i twórczości zmarłego Nestora.

W programie działalności Oddziału figurowała również wystawa indywidualna Henryka Zawadzkiego z Torunia oraz wystawa prac członków.

* * *

Ukazał się XII Biuletyn PTF w Gdańsku poświęcony w całości fotografii radzieckiej. Materiał merytoryczny (tłumaczenia rozdziałów) oraz ilustracyjny zaczerpnięty został z podręcznika W. Mikulina „25 lat fotografii". Wyróżniają się zarówno dobre tłumaczenia (przekład E. i B. Zdanowskich) jak i trafny dobór reprodukcji, których wykonanie jest bez zarzutu. Całość zwarta i logiczna.

* * *

W Związku Radzieckim ludzie pracy w 1950 r. nabyli o 40% więcej aparatów fotograficznych aniżeli w roku 1949. Fakt ten wymowny jest jako dowód twórczej atmosfery pracy i pokoju panującej w ZSRR.

* * *

PTF przystępuje do zorganizowania przy powstającym Muzeum i Archiwum również i Centralnej Biblioteki, która pomyślana na szerszą skalę zaopatrywać będzie wszystkich zainteresowanych na terenie kraju w krajową i zagraniczną bibliografię. Obok Muzeum i Archiwum Centralna Biblioteka mieć będzie kluczowe znaczenie dla całokształtu artystycznych i naukowych zagadnień fotografii polskiej. Zespół ten (Muzeum, Archiwum, Biblioteka) obok pierwszych działań wewnętrzno i zewnętrzno-organizacyjnych przystępuje do zbierania materiałów do opracowania i wydania drukiem pierwszej w Polsce zbiorowej monografii w zakresie fotografii użytkowej i artystycznej.

Apelujemy na tym miejscu do wszystkich posiadających zbędne księgozbiory lub pojedyncze egzemplarze książek lub podręczników o zaofiarowanie ich jako depozytu lub darowizny względnie odsprzedanie do Biblioteki Centralnej na warunkach, które ustalać będzie urzędująca permanentnie Komisja Zakupów.

Sądzimy, że ogół fotografów polskich doceni słuszność i wagę zorganizowania takiej biblioteki wobec aktualnego rozproszkowania bibliografii uniemożliwiającego dotychczas jakąkolwiek metodyczną i systematyczną większą akcję naukową, wydawniczą, informacyjną, dydaktyczną lub artystyczną.

* * *

Dla uczczenia pamięci śp. Jana Bułhaka PZF powołał wewnętrzną honorową komisję, która podjęła się opracowania odpowiedniej formy upamiętnienia postaci Nestora i twórcy fotografiki polskiej. Zainteresowani, którzy pragną partycypować w tym dziele pomocą finansową mogą nadsyłać dowolne kwoty na następujące konto Związku: PKO I-54421, z dopiskiem: „Na nagrobek dla Jana Bułhaka".

PZF oprócz ufundowania nagrobka przewiduje utworzenie odpowiedniego stypendium im. Jana Bułhaka i inne formy trwałego upamiętnienia, których realizacja uzależniona jest od dyspozycyjnych zasobów finansowych.

* * *

W okresie drugiego półrocza 1950 r. Sekcja Twórczości Fotograficznej ZAIKS poza pracą bieżącą opracowała aktualny Cennik za honoraria autorskie w dziedzinie fotografii. Zainteresowani Cennikiem zechcą zwrócić się wprost do Zaiksu (W-wa, Śniadeckich 10) z prośbą o nadesłanie Cennika.

* * *

Ponieważ decyzje na temat Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów PTF oraz Ogólnopolskiej Wystawy PTF nie zostały jeszcze definitywnie powzięte przeto odnośne terminy podamy w następnym numerze naszego pisma.

* * *

Na skutek słusznej interwencji PZF u odpowiednich władz w sprawie sytuacji na rynku fotograficznym wymagającej racjonalnych poprawek i ulepszeń powołana została przy PKPG Departamencie Handlu Komisja do spraw koordynacji produkcji i dystrybucji artykułów fotograficznych, kinotechnicznych i filmowych. W skład Komisji weszli reprezentanci wszystkich zainteresowanych władz. instytucji i przedsiębiorstw oraz delegat PZF. Komisja rozpoczęła onegdaj działalność, która w miarę postępu prac unormuje w znaczeniu istotnego zapotrzebowania wszelkie sprawy rynku fotograficznego w kraju.

MŁODZIEŻOWA FOTOGRAFICZNA SPÓŁDZIELNIA PRACY W GDYNI

Już trzecia gromadka młodzieży ukończyła Państwowe Liceum Fotografiki w Gdyni w roku ubiegłym, w piątym roku istnienia szkoły. Rok ten stał się znamienny w życiu szkoły. Maturzyści ZMP-owcy powzięli w styczniu inicjatywę założenia fotograficznej spółdzielni pracy z terminem otwarcia 1 lipca ub. r. Inicjatywa ta spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem i poparciem ze strony szkoły i decydujących czynników. Równolegle z nauką i przygotowaniem się młodzieży do egzaminów maturalnych, przebiegała praca organizacyjna i przygotowawcza do otwarcia spółdzielni. Ta absorbująca praca nie przeszkodziła w nauce i młodzież zdała egzaminy z wynikami dobrymi i bardzo dobrymi, uzyskując 4 dyplomy przodownika pracy. Należy szczególnie podkreślić, że dziewczęta dystansowały młodzieńców w inicjatywie spółdzielczej, w nauce i w przodownictwie.

Praca w spółdzielni rozpoczęła się od uprzątnięcia lokalu, wyremontowania i przysposobienia go do pracy. Czyn ten dał duże oszczędności powstającej spółdzielni i przyspieszył jej otwarcie.

Posłuchajmy głosu młodych założycieli:

„... I tak w tradycji naszej szkoły są już studenci Wyższej Szkoły Filmowej, są reporterzy, są pracujący w instytucjach naukowo-badawczych, są poświęcający się wyłącznie fotografii artystycznej. Brak na razie tych, którzy by przedłużyli szkołę w życiu i stworzyli jej „wyższą instancję życiową". Tego właśnie chcemy dokonać my, ZMP-owcy przez założenie naszej Fotograficznej Spółdzielni Pracy.

Pragniemy stworzyć nie tylko silną bazę ekonomiczną ale także ośrodek kulturalny naszego socrealistycznego prądu w sztuce fotograficznej, związanej z morzem i z pracą na morzu. Celem naszym jest nie tylko zaspakajanie potrzeb społeczeństwa przez dostarczanie przystępnej i dobrej fotografii, lecz również wyrabianie kulturalnych zamiłowań w najszerszych rzeszach pracujących a szczególnie młodzieży.

Ze szkołą wiąże nas i wiązać będzie jak najściślejsza współpraca. Chcemy odwdzięczyć się jej za trud nad nami i dać możność praktyk wakacyjnych naszym młodszym kolegom, aby mogli pogłębiać swoje nabywane umiejętności. Projektujemy też pracę samokształceniową w zakresie nauki społecznej, w estetyce i artyźmie fotograficznym oraz w innych gałęziach wiedzy.

Pragniemy dokonać jeszcze dużo, dużo innych rzeczy, ażeby stworzyć sobie i innym życie radosne, oparte na pracy i szczęściu, na wysiłku dla dobra ogółu aby wszędzie zapanowała tylko współpraca, zgoda i braterstwo, aby zapanował Pokój.

Wiemy, że czeka nas duży wysiłek, walka z przeciwnościami i intensywna praca, wiemy, że będziemy mieli trudności do pokonania, ale walki tej nie boimy się, bo nie jesteśmy sami. Jesteśmy ZMP-owcy! Wierzymy w ludzi dobrej woli Pokój miłujących, wierzymy w Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, której jesteśmy wdzięczni za dotychczasową życzliwość, pomoc i opiekę".

Fakt powstania młodzieżowej spółdzielni pracy w Gdyni ma między innymi i to znaczenie w naszym świecie fotograficznym, że ława szkolna niweluje już skutecznie dawną przepaść między „zawodowcami" i „miłośnikami", że zorganizowana nauka fotograficzna nierozłącznie ze sztuką przyczynia się do budowy nowego życia społecznego, nowego społeczeństwa socjalistycznego.

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulz. REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTRACJA: Zbigniew Dorożalski, Poznań, ul. Polna 27 m. 5. — Nakład 1300 egz. — Druk oraz ilustracje: Drukarnia Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. — Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188. — Cena ogłoszeń: cała strona 300 zł; 1/2 str. 180 zł; 1/4 str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

K-2-15090